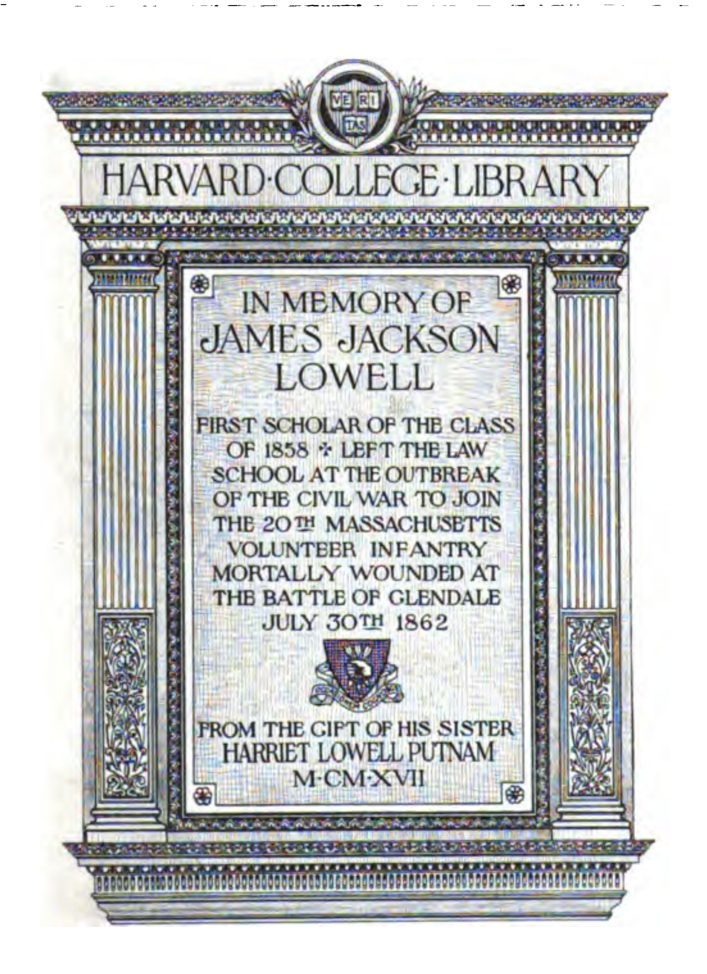

VE RI TAS
HARVARD·COLLEGE·LIBRARY
IN MEMORY OF
JAMES JACKSON
LOWELL
FIRST SCHOLAR OF THE CLASS
OF 1858 ✣ LEFT THE LAW
SCHOOL AT THE OUTBREAK
OF THE CIVIL WAR TO JOIN
THE 20TH MASSACHUSETTS
VOLUNTEER INFANTRY
MORTALLY WOUNDED AT
THE BATTLE OF GLENDALE
JULY 30TH 1862
FROM THE GIFT OF HIS SISTER
HARRIET LOWELL PUTNAM
M·CM·XVII

GESCHICHTE

DER

NEUEREN BAUKUNST.

IV.



GESCHICHTE

DER

NEUEREN BAUKUNST

VON

JACOB BURCKHARDT

UND

WILHELM LÜBKE.

Mit zahlreichen Holzschnitt-Illustrationen.

STUTTGART.
VERLAG VON EBNER & SEUBERT.
1867.

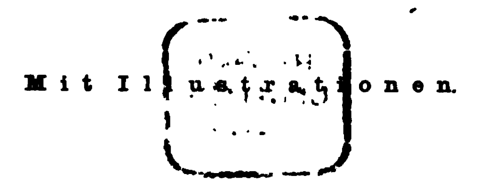
GESCHICHTE

DER

BAUKUNST

VON

FRANZ KUGLER.



Mit Illustrationen.

VIERTER BAND.

STUTTGART.
VERLAG VON EBNER & SEUBERT.
1867.

Druck von Emil Ebner in Stuttgart.

Vorwort.

Acht Jahre nach dem zu frühen Hinscheiden Franz Kugler's folgt hiemit endlich ein letzter Band zu seiner »Geschichte der Baukunst«; eine Zögerung, welche sich wohl schon entschuldigen liesse durch die Sorgen und Bedenken, die sich an die Vollendung eines so imposanten Werkes wie dasjenige Kugler's knüpfen mussten. Dazu hat die Behandlung der Epoche, mit welcher wir es zu thun hatten, ihre besondere Schwierigkeit darin, dass für dieselbe nur vereinzelte Vorarbeiten vorhanden sind, indem die Kunstgeschichte diese Partien bis vor Kurzem theils mit Gleichgültigkeit, theils gar mit Geringschätzung übersehen zu dürfen glaubte. Die moderne Architektur, wie sie seit dem XV. Jahrhundert sich entwickelt hat, wird meistentheils heute noch mit derselben Nichtachtung behandelt, welche ehemals, als die antike Kunst ausschliesslich die Geister erfüllte, die Werke des Mittelalters traf. Daher kommt es, dass der Bearbeiter dieser Epoche die Materialien, aus denen er seinen Bau aufführen soll, zum guten Theil mit eigenen Händen brechen, zubereiten und herbeitragen muss.

Wir haben uns nun so in die Arbeit getheilt, dass der eine von uns (J. B.) die Darstellung der Architektur und Decoration der italienischen Renaissance, der andere (W. L.) die Geschichte der ausseritalienischen Renaissance und des gesammten Bauschaffens der spätern Epochen liefert. Der erste Theil liess sich nur in systematischer Anordnung so behandeln, dass die planvoll bewusste Entwicklung der Kunst durch anderthalb Jahrhunderte

hindurch zu einem durchaus neuen, consequenten Styl dem Leser klar gemacht wurde. Für den zweiten Theil dagegen tritt die geschichtliche Anordnung in ihr Recht, denn die übrigen Länder empfingen stossweise von Italien aus Anregungen, die sie mit den Ueberlieferungen der eigenen Kunst- und Lebensgewohnheiten zu einer vielfach anziehenden, wenngleich nichts weniger als einheitlich durchgebildeten Bauweise verschmolzen.

Ausserdem hat der eine Mitarbeiter (W. L.) auch den ersten Theil durchgesehen, einzelne Nachträge hinzugefügt und die sämmtlichen Illustrationen des ganzen Werkes besorgt. Für diese war nur zum Theil auf die bekannten, meist von französischen Architekten herrührenden Publicationen zurückzugreifen. Vielmehr musste nach Kräften Neues, womöglich Unedirtes oder ungenügend Veröffentlichtes geboten werden. Durch bereitwilliges Entgegenkommen befreundeter Architekten, namentlich der Herren Julius Stadler und Georg Lasius in Zürich, gelang diess in erfreulicher Weise. Eine ebenfalls mit schönem Erfolg benützte Quelle waren die nachgelassenen Zeichnungen des leider früh verstorbenen Max Nohl, welche durch die Familie freundlich zur Verfügung gestellt worden sind. Einiges, wenngleich nur in flüchtigen Reiseskizzen, konnte aus eigenen italienischen Tagebüchern hinzugefügt werden. (W. L.) Für die Uebertragung der Zeichnungen auf den Holzstock wurde Herr Baldinger, Architekt aus Zurzach, jetzt in Stuttgart, gewonnen, der Manches ganz neu nach Photographieen oder Abgüssen gezeichnet hat; eine schon mehrmals bewährte Kraft. Auf diese Weise hat der Text sich mit einer Anzahl von Abbildungen schmücken können, die durch den Gegenstand sowohl als durch das liebevolle Verständniss der Ausführung einen originalen Werth behaupten dürften. Sämmtlichen Künstlern, die sich um diesen Theil des Werkes verdient gemacht haben, namentlich auch den tüchtigen Xylographen, sprechen wir dafür unsern aufrichtigen Dank aus.

W. Lübke.
J. Burckhardt.

Vorwort.

Bei Bearbeitung der französischen Renaissance musste ich aus naheliegenden Gründen die systematische Behandlung, welche Jacob Burckhardt der Renaissance Italiens hat angedeihen lassen, aufgeben und zur historischen Darstellung zurückkehren. Frankreich hat in seiner Renaissance nicht wie Italien aus dem Volksgeiste heraus eine Gesammtkunst geschaffen, in welcher das ganze Leben seinen verklärten Ausdruck findet, sondern auf äusseren Anstoss hin, veranlasst durch seine Fürsten, inmitten einer noch mittelalterlich empfindenden Welt und vielfach durchkreuzt, ja beirrt von gothischen Ueberlieferungen, eine Architektur hervorgebracht, die fast ausschliesslich am Profanbau, und zwar in erster Linie an den Schlössern der Könige und des Adels zur Geltung kommt. Wird dadurch die Richtung der französischen Baukunst einseitiger, ihre Ausprägung unendlich mannichfaltig, so gewinnt sie zugleich für den Historiker wie für den praktischen Architekten einen besonderen Werth. Jener wird mit Interesse der scharf gezeichneten Bewegungslinie nachspüren, in welcher sich aus einem Spiel subjektiver Laune und Willkür allmählich Einfachheit, Klarheit und Anmuth eines neuen, durchaus eigenthümlichen Styles entwickeln. Dieser wird nicht ohne Belehrung beobachten, wie eine noch wahrhaft schöpferische Zeit durch den Genius ächter Künstler es verstanden hat, den antiken Formenkanon und die Einwirkung der italienischen Kunst zu einer bei alldem originellen, nationalen Architektur umzuprägen. National in dem einzigen bei der Baukunst zulässigen Sinne, dass sie den Gewohnheiten und Anschauungen des einzelnen Volkes in einer bestimmten Epoche zu einem künstlerisch entsprechenden Gepräge verhilft. Denn die Einzelformen sind über alle nationalen Schranken hinaus als Ausdruck ewig gültiger Gesetze und Verhältnisse Allgemeingut der Menschheit. Dass

ausserdem eine Zeit wie die unsere, deren eigentliche architektonische Aufgaben auf dem Gebiete des Profanbaues liegen, aus den französischen Renaissancebauten, die für verwandte Bedürfnisse und unter ähnlichen klimatischen Verhältnissen geschaffen wurden. Manches lernen kann, versteht sich von selbst.

In der Darstellung habe ich, da das Beschreibende nothwendig dabei überwiegen musste, mich bemüht, so kurz und so klar, so genau und so anschaulich wie irgend möglich zu verfahren. Gleichwohl fühle ich, dass ohne bildliche Darstellung mein Zweck nur mangelhaft erreicht werden kann. Eine Reihe bezeichnender Illustrationen, grösstentheils von Herrn Architekt Baldinger auf den Holzstock übertragen, ist desshalb hinzugefügt worden. Einiges darunter ganz neu nach Photographieen, Anderes nach gütig mir überlassenen Reiseskizzen meines Freundes G. Lasius ausgeführt. Die Verlagshandlung hat meinen Wünschen dabei wie immer in dankenswerther Liberalität Rechnung getragen. Im Uebrigen verweise ich auf die zahlreichen, werthvollen Publicationen französischer Architekten und Stecher seit du Cerceau bis auf die neueste Zeit, besonders noch auf die neuerdings durch M. Destailleur begonnene neue Ausgabe von du Cerceau's bekanntem Hauptwerk. (Paris A. Lévy.)

Da meine Darstellung der erste Versuch einer selbständigen, erschöpfenden Behandlung dieses Gegenstandes ist, so wird eine billig abwägende Kritik diess gewiss mit in Anschlag bringen. Hoffentlich wird sie weder gewissenhaftes Studium, noch das ernste Streben nach objectiver Würdigung des Kunstwerthes der geschilderten Werke vermissen. Der heutigen Architektengeneration ist aber, so dünkt mich, das gründliche Studium der Renaissance vor Allem desshalb ans Herz zu legen, weil wir gerade aus den Schöpfungen jener Epoche lernen können, wie eine über den blossen Eklekticismus hinausreichende Architektur mit hoher Freiheit die Summe klassischer Formüberlieferung nur dazu verwendet, um dem geistigen Wesen und den praktischen Bedürfnissen der eigenen Zeit und des eigenen Volkes das wohlangepasste, ausdrucksvolle Kleid zu schaffen.

W. Lübke.

Verzeichniss der Illustrationen.

ERSTES BUCH.

DIE RENAISSANCE IN ITALIEN.

(Johann ...

A. ARCHITEKTUR.

I. Kapitel.

Der monumentale Sinn der italienischen Architektur.

§. 1.

Der Ruhmsinn und die Stiftungen der Frömmigkeit.

Die italienische Baukunst wird seit dem Erwachen der höheren Cultur wesentlich bedingt durch den hier viel früher als anderswo entwickelten individuellen Geist der Bauherrn wie der Künstler. Im Zusammenhang mit demselben erstarkt der moderne Ruhmsinn, welcher nicht nur mit seinesgleichen wetteifern, sondern sich unterscheiden will und von einer früh beginnenden Reihe von Aufzeichnungen begleitet ist, welche im Norden fehlen.

Der Norden hat beinahe nur einzelne Rechnungen und Indulgenzbriefe, während in Italien Inschriften, Chronikangaben und Urkunden, reich an tendenziösen Ausdrücken, sowohl die Thatsachen als die Gesinnungen überliefern.

Diese monumentale Baugesinnung, bald mehr auf das Nöthige, bald mehr auf das Schöne oder Zierliche gerichtet, bleibt eine der ersten bewussten Lebensregungen der ganzen Zeit vom XI. bis ins XVI. Jahrhundert und begleitet den Versuch der Wiedererweckung der antiken Baukunst im XII., die Aufnahme des Gothischen seit dem XIII. und die Renaissance seit dem XV. Jahrhundert fast gleichmässig als höchste Triebkraft.

Beim Kirchenbau natürlich nicht genau auszuscheiden vom Bedürfniss der Frömmigkeit. Der sichtbare Ausdruck der letzteren, Ablass, Collecten und Almosen, ist auch für Kathedralen nicht entbehrlich und für Bauten von Ordenskirchen die wichtigste Geldquelle. Doch hatte der Ablass in Italien politische Grenzen; wenn die nordischen Kathedralen während ihres Baues jede auch

im Gebiete der andern collectiren liessen, so wären Pisaner, Bologneser, Sienesen, Florentiner, Venezianer einander wohl sonderbar vorgekommen, wenn eine dieser Städte ähnliches versucht hätte. Höchst einträglich war der Ablass Bonifaz IX. für den Dombau zu Mailand 1391, den Besuch der dortigen 5 Hauptkirchen dem der römischen Patriarchalkirchen gleichstellend.[1] Ebenso die jährliche Oblation am Frohnleichnamsfeste,[2] daneben ungeheure Collecten an einzelnen Wallfahrtsstätten; Gaben einer bunt gemischten Pilgerschaft; die alljährliche am Grabe des heiligen Antonius zu Padua warf oft bis 400 Goldstücke ab.[3] In Venedig wurde S. Maria de' miracoli 1480 aus einer bloss örtlichen raschen Collecte von 30,000 Dukaten erbaut; ebenso S. Giovanni Crisostomo 1497 meist aus Ablassgeldern.[4]

Besonders zahlreiche Stiftungen und Herstellungen von Kirchen und Klöstern geschehen in Schreckenszeiten, z. B. zu Ende des XV. Jahrhunderts in Perugia.[5] Doch sind die Oblationen bisweilen nur scheinbar freiwillig,[6] wie denn z. B. die für den Domthurm von Ferrara seit 1451 thatsächlich vorgeschrieben waren.

§. 2.

Die Baugesinnung der Florentiner.

In den freien Städten will vor Allem der munizipale Stolz in einem mächtigen Dombau sich selber ein Genüge thun und die Nachbarn übertreffen. Die blosse Devotion, dem Anschwellen und Abnehmen unterworfen, tritt zurück neben Staatsbeschlüssen und Steuern.

Von Venedig und Pisa im XI. Jahrhundert ist das Nähere hierüber nicht bekannt. Aber 1153 werden die Kosten für das Baptisterium zu Pisa durch eine städtische Auflage gedeckt und dann, der Sage nach, Säulen, Pfeiler und Bogen binnen funfzehn Tagen aufgesetzt.[7] Arezzo, welches das für den Dombau bestimmte Legat Gregors X. (st. 1276) mit Kriegen ausgegeben, beschloss eine Abgabe seines ganzen Gebietes auf alle Zukunft.[8]

Insbesondere ergreift der florentinische Staat sowohl als jede einzelne Behörde desselben jeden Anlass, um ihren monumentalen Ruhmsinn auch schriftlich auszusprechen, sogar durch Lob der Künstler.

Der Auftrag Arnolfo's zum Dombau 1298 lautet »auf solche höchste und kostbarste Pracht, dass menschliches Streben und

---

[1] Corio, Storia di Milano, fol. 269. — [2] Petri Candidi Decembrii vita Phil. Mariae Vicecom. bei Muratori XX, Col. 998. — [3] Mich. Savonarola de laudibus Patavii bei Murat XXIV, Col. 1148. (Geschrieben nach 1445.) — [4] Malipiero, ann. Veneti, archiv. stor. VII, II, p. 705. — [5] Matarazzo, cronaca, archiv. stor. XVI, II, p. 6. — [6] Diario Ferrarese, bei Murat XXIV, Col. 197. — [7] Vasari I, p. 210, in Proemio c. 14. — [8] Vasari I, p. 305, s. vita di Margaritone.

Vermögen nichts Grösseres noch Schöneres hervorbringen könne.«[1] Man verstand sich dafür zu einer Abgabe vom Verkehr und zu einer alljährlichen Kopfsteuer. Bei der Wiederaufnahme des Baues nach längerer Unterbrechung, in dem Glücksjahr 1331, wurde zu der Steuer eine Quote von den verpachteten Zöllen und Steuern hinzugefügt, und in jeder Bude ein Kästchen für »das Gottesgeld« aufgestellt.[2] Weil der Dom seit vielen Generationen als höchstes galt, konnte und musste sich das mächtige Verlangen und Vermögen zu seiner Vollendung in einem Florentiner concentriren: in Brunellesco. »Zwei grosse Dinge trug er von Anfang an in sich: die Wiedererweckung der guten Baukunst und den Kuppelbau von S. Maria del fiore.«[3] Giotto's Ernennung zum Dom- und Stadtbaumeister geschah 1334 mit feuriger Anerkennung desselben als ersten Künstlers der damaligen Welt.[4] Dass ein bisheriges Gebäude durch Unschönheit eine Schmach für die Stadt sei, ein künftiges ihr zur Ehre und Zierde gereichen solle, wird gesagt u. A. bei Anlass des Neubaues von Orsanmichele 1336.[5] Die Nischen der einzelnen Pfeiler wurden den Zünften auszuschmücken übergeben. Die Gold- und Silbermünzen, die man in den Grundstein legte, hatten die Inschrift: »ut magnificentia populi fiorent, artium et artificum ostendatur.«

Der Neubau einer Ordenskirche wird durch einen besonders verehrten Fastenprediger den Vornehmen und Reichen des betreffenden Stadtquartiers ins Gewissen geschoben.[6] In welchen Händen auch der Staat sich befinden mochte, immer blieb die höchste Ambition die Seele des öffentlichen Bauwesens, nur dass mit der Zeit weniger Worte damit gemacht werden, weil sich die Sache von selbst verstand.

Der florentinische Theoretiker Leon Battista Alberti um 1450 leitet Grösse und Macht des alten Roms grossentheils von dessen Bauten her und citirt Thucydides, welcher die Athener mit Recht darob rühme, dass sie durch Befestigung viel mächtiger schienen, als sie waren.[7] Die grossen Medici, als sie ihre Personen der Staatsgewalt substituirten, wussten, dass sie damit eine allgemeine Baupflicht übernahmen. Cosimo (st. 1464) wollte vielen Leuten zu verdienen geben, zahlte genau und reichlich, freute sich, dass das Geld in der Stadt blieb und bereute nur, dass er nicht zehn Jahre früher zu bauen angefangen. Sein gesammter Aufwand an Bauten, Almosen und Steuern betrug 400,000 Goldgulden, laut der authentischen Rechnung bei Fabroni Laurent. Med. magnif. vita, Adnot. 2 u. 25. Höhere aber übertriebene Schätzungen

---

[1] Del Migliore, bei Libri, hist. des sciences mathém. II, p. 164. Vasari I, p. 252, s. vita di Arnolfo. — [2] Gio. Villani X, Cap. 194. — [3] Vasari III, p. 202. — [4] Gaye, carteggio I, p. 481. — [5] Gaye, carteggio I, p. 47. s. Gio. Villani XI, cap. 66 u. 93. — [6] Vita anonima di Brunellesco, ed. Moreni, p. 207, bei Anlass von S. Spirito 1428. — [7] Arte edificatoria, Introd. (Opere volgari, vol. IV, p. 198.)

in Campani vita Pii II, bei Murat. III, II, Col. 976 und bei Vespasiano Fiorentino p. 332 bis 338; hier auch Cosimo's Weissagung: in 50 Jahren werde von Besitz und Herrlichkeit des Hauses Medici nur übrig sein, was er gebaut habe.[1] Das Wort seines Sohnes Pietro über die Badia von Fiesole: so viel Geld wir hier verbauen, ist extra petulantiam ludumque fortunae gesichert.[2] Lorenzo magnifico, Pietro's Sohn, freute sich beim Ueberschlag der gewaltigen Kosten, dass das Geld so gut ausgegeben sei.[3] Dass die drei Genannten die Bauten von Kirchen und Klöstern vielleicht auch für ein politisch sichereres Kapital denn Geld gehalten, deutet Alessandro de' Pazzi an.[4] Die Venezianer wussten wohl, wesshalb sie dem bei ihnen im Exil (1433) weilenden Cosimo verboten, die Façade von S. Giorgio maggiore zu bauen.[5]

In welchen Ausdrücken sich der florentinische Staat auch für andere seiner Künstler, z. B. für einen Bildhauer im Jahre 1461 nach aussen verwendet s. bei Gaye, carteggio I, p. 196.

§. 3.

Die Baugesinnung der Sienesen.

Der Bau-Ehrgeiz Siena's nimmt in den offiziellen Aeusserungen oft eine wahre Heftigkeit an und blickt unruhig nach aussen. Eine eigene Verschönerungsbehörde wacht namentlich über den Strassencorrectionen. Petitionen von Bürgern in Bau- und Kunstsachen sind nichts Seltenes.[6] Das Stillestehen des Dombaues heisst eine Schande: 1298 wird Weiterbau aus städtischen Mitteln beschlossen; der sogenannte neue Dom 1321 wird dekretirt als ecclesia pulcra, magna et magnifica. Die bisherige Domsakristei »für eine Dorfkirche passend« wird 1407 für eine Schmach der Stadt erklärt. Eine Bürgerpetition von 1389 bittet um Vollendung des Domes und Beifügung eines Camposanto in der Art des pisanischen, welches eine der vornehmsten geweihten Bauten der ganzen Christenheit sei.

Schon 1286 verlangen die Minoriten fast trotzig städtische Beihülfe für eine Façade, weil es der Gemeinde von Siena nicht zur Ehre gereiche, wenn vornehme fremde Geistliche und Städteboten kämen und die provisorische, »das Ding von Backstein

---

[1] Vergl. auch Jovian. Pontan. de magnificentia. — [2] Vergl. Matteo Bossi, bei Roscoe, vita di Lorenzo d. M. vol. IV, Beilage 5. — [3] Vergl. Cultur der Renaissance, S. 79 u. 82, Anm. — [4] Archiv. stor. I, p. 422. Der Ruhm der mediceischen Bauten unter Lorenzo, Matteo Bossi, l. c. — [5] Sansovino, Venezia fol. 82. — [6] Vergl. Milanesi documenti per la Storia dell' arte senese . . . I, p. 161—164, 180 ff., 188, 193, II, S. 89, 183, 301, 337, 339, 345, 353, III, S. 100 ff., 139, 273, 275, 280, 310 u. a. a. O. Allegretto, Diari sanesi bei Murat. XXIII, Col. 770 ss.

und Mörtel« sähen. Im Jahre 1329 wird ein Staatsbeitrag an die Carmeliter für eine Tafel des Lorenzetti bewilligt, welcher dabei urkundlich gerühmt wird.

Der Staat befiehlt 1288 der Dombaubehörde, dem Sculptor Ramo di Paganello einen grossen und schönen Auftrag zu geben, woran er könne »suum magisterium ostendere et industrium suum opus«. Noch 1527 braucht die eifrige Bürgerpetition um Anstellung des von dem verwüsteten Rom hergeflüchteten Baldassar Peruzzi u. a. den Ausdruck: dass Ehre und Name der Stadt dadurch in anderen Städten zunehmen würden; ausserdem hofft man, dass Siena durch ihn eine Kunstschule werde. Die Ufficiali dell' ornato begutachten u. a. 1469 eine Expropriation zur Bildung eines Platzes mit der Erwägung: Platz und Stadt müssten davon solche Würde gewinnen, dass jeder Bürger täglich mehr davon erbaut sein werde. Einer Landstadt des sienesischen Gebietes, Grosseto, wird 1540 für den Bau ihrer Kathedrale ein bestimmter Baumeister und ein approbirter Plan desselben vorgeschrieben. Bürgerbeschwerden werden erhoben gegen eine ungenügende Fresco-Madonna an Porta nuova; — gegen das Feueranmachen in dem neu und herrlich gemalten grossen Saal im Pal. del Podestà, zum Theil aus betonter Rücksicht auf die Fremden. (1316.) Die verzögerte Vollendung der Fonte gaja heisst 1419 amtlich eine Schande der Stadt.[1]

Um Beiträge zum Ausbau des Oratoriums der Ortsheiligen Katharina wird 1469 der Staat angegangen im Hinblick auf die Ehre der Stadt, auf die Meinung der andächtigen Fremden, auf die Verdienste der Patronin, auf den Ruhm Siena's durch sie, auf die gegenwärtige Friedenszeit, endlich »weil wir eine der wenigen Städte der Welt sind, welche noch die Himmelsgabe der süssen Freiheit geniessen.« Ein wahrer Inbegriff des sienesischen Pathos ist die schöne Beschreibung der Ceremonie, mit welcher Duccio's Altarwerk 1310 in den Dom geführt wurde.[2]

§. 4.

Baugesinnung anderer Städte.

Auch in halbfreien und fürstlichen Städten, sobald sie eigene städtische Bau-Entschlüsse fassen können, äussert sich ein ähnliches Gefühl in klaren Worten. Venedig schweigt beinahe völlig; wo es spricht, tönen seine Worte am stolzesten.

Orvieto nennt 1420 seinen Dom eine herrliche Kirche ohne Gleichen in der Welt; 1380 hat es die Ambition die grösste Orgel der Welt bauen zu lassen.[3] In Perugia ist es 1426 der

[1] Gaye, carteggio I, p. 94. — [2] Milanesi I, p. 169. — [3] Della Valle, storia del duomo di Orvieto, p. 118 und docum. 50 u. 63.

päpstliche Governator, welcher die Bürger beredet, eine so vornehme Stadt brauche einen viel mächtigern und schönern Dom als der bisherige sei. Die Kosten werden zwischen Papst, Bürgerschaft und Domkapitel getheilt. Einem Neubau von S. Domenico zu Liebe wurde eine Verkehrssteuer beschlossen.[1]

Auf dem herabgekommenen Piacenza haftete aus bessern Zeiten, seit zweihundert Jahren, das Gelübde, eine Madonnenkirche zu bauen; die merkwürdige Berathung 1467, mit besorglicher Einrede, der Herzog Galeazzo Sforza möchte die Stadt plagen, wenn sie Geldmittel sehen liesse. Die Ausführung geschieht hauptsächlich durch Collecte mit Hülfe eines grossen Predigers, Fra Giovanni da Lugo, begleitet von Wundern und Zeichen.[2]

In Venedig bekam San Micheli (gegen 1540) den Auftrag zum Bau der prächtigen Wasserveste S. Andrea am Lido mit der Bemerkung: da er in weiter Ferne die Festungen der Republik (auf Corfu, Candia, Cypern) neu gebaut habe, möge er nunmehr wohl erwägen, was seine neue grosse Verpflichtung mit sich bringe bei einem Bau, welcher e i n z i g vor den Augen des Senates und so vieler Herren dastehen müsse.[3]

§. 5.

Denkweise der Gewaltherrscher.

Die Herrscher, fast alle illegitim und gewaltsam, waren kraft psychologischer Nothwendigkeit meist so baulustig, als ihre Mittel es zuliessen. Bauten waren ein dauerndes Sinnbild der Macht und konnten für die Fortdauer einer Dynastie und für ihre Wiederkehr, wenn sie vertrieben war, von hohem Werthe sein.[4]

Gleich der Anfang der italienischen Tyrannis ist bezeichnet durch den Baugeist des schrecklichen Ezzelino da Romano (st. 1259), der Paläste über Paläste baute, um nie darin zu wohnen und Bergschlösser und Stadtburgen, als erwartete er täglich eine Belagerung, alles um Schrecken und Bewunderung einzuflössen und den Ruhm seines Namens jedem Gemüth so einzuprägen, dass für ihn keine Vergessenheit mehr möglich wäre.[5]

Bald nehmen die Herrscher von Mailand, die Visconti wie die Sforza, mit Bewusstsein die erste Stelle unter den bauenden

---

[1] Graziani, cronaca, im archiv. stor. XVI. I, p. 318, 418, 575, 620. — [2] Annales Placentini, bei Murat. XX, Col. 921, ss. — [3] Vasari XI, p. 115 v. di Sanmicheli. — [4] Ueber das Verhältniss des usurpirten Fürstenthums zum Ruhme und zur Intelligenz vergl. Cultur der Renaissance, S. 6 ff., 132 und a. a. O.; das Verhältniss zur Kunst, besonders zum Bauwesen umfasste Beides. Vergl. des Verf. Zeit Constantins d. Gr., S. 464. — Die Baupolitik der Medici, s. oben S. 5. — [5] Monachus Paduanus, in fine L. II, u. a. in der Sammlung des Urstisius.

Fürsten ein. Giangaleazzo Visconti (st. 1402) mit seinem specifischen Sinn für das Colossale, gründet das »wunderbarste aller Klöster«, die Certosa bei Pavia und die »grösste und prächtigste Kirche der Christenheit«, den Dom von Mailand, »der gegen das ganze Alterthum in die Schranken treten kann«, [1] und baute weiter an dem schon von seinem Oheim Bernabo begonnenen Castell von Pavia, der herrlichsten Residenz der damaligen Welt. Filippo Maria Visconti (st. 1447) baute Lustschlösser und richtete das Castell von Mailand zu einer prachtvollen Wohnung ein.

Von den Sforzas ist Lodovico Moro, (gestürzt 1500), berathen von Bramante und Lionardo, der wichtigste. Grosse Correctionen von Mailand und Pavia, Neubau von Vigevano mit Gärten, Aquäducten und zierlicher Piazza. [2] Der Moro ernannte 1490 [3] die Meister für Errichtung einer Domkuppel, »welche schön, würdig und ewig sein soll, wenn sich auf dieser Welt etwas Ewiges hervorbringen lässt.«

Auch die Gonzagen von Mantua geben ihren Baugeist deutlich kund, ausserdem etwa noch ein geldreicher Condottiere. Besonders wichtig ist erst die Regierung des Herzogs Federigo; Umbau von ganzen Quartieren 1526 bis 1546, Bau des Pal. del Te u. s. w. [4] Bei Gaye [5] findet man die merkwürdigen Aktenstücke über den Bau eines neuen Domes zu Mantua (1545), welcher von der Herrscherfamilie wesentlich als weltliche Ehrensache betrieben und den Unterthanen auf höchst glimpfliche Weise zu einer nur mässigen Beihülfe empfohlen wird.

Der Feldherr Colleoni (st. 1475), im Bewusstsein, dass ihn die Republik Venedig erben werde, baute drei Kirchen nebst seiner prachtvollen Grabcapelle in Bergamo und das schöne Landschloss Malpaga. [6]

§. 6.

Romagna, Mark und Umbrien.

Südlich vom Po, in der Romagna und Mark Ancona und weiter in Umbrien entwickelte sich in der relativ langen Friedenszeit von 1465 bis nach 1480 der fürstliche und zugleich der städtische Bausinn vorzüglich stark, offenbar durch Wetteifer.

Um diese Zeit mögen in Oberitalien die Riegelwände verschwunden sein, von welchen Lomazzo [7] als von einer dort früher allgemeinen Bauweise spricht.

---

[1] Urkunde von 1490, bei Milanesi II, p. 488. — [2] Cagnola, im Archiv. stor. III, p. 188; über Vigevano auch Decembrio, Col. 998. — [3] Milanesi II, p. 431 s. — [4] Vasari X, p. 109, ss. v. di Giulio Romano. — [5] Carteggio II, p. 326, ss. — [6] Paul Jovii elogia, sub. Bartol. Colleonio. — Vergl. Cultur der Renaissance, S. 22, Anmerk. — [7] Trattato dell' arte, ed. Milan. 1585. p. 649.

In Faenza baute nach Kräften Fürst Carlo Manfreddi, in Ravenna die venezianische Regierung, in Forli Fürst Pino Ordelaffo, der auch den bauenden Privatleuten mit Hülfe, Rath und Gunst beistand und sein neues Palatium 1472 durch einen feierlichen Ritterschlag einweihte.[1]

In Bologna[2] bauten damals, besonders seit 1460, um die Wette die Geistlichen, der päpstliche Legat, das halbfürstliche Haus der Bentivogli, die Stadtbehörde, die Zünfte, die Privatleute und namentlich die reichen Professoren Privatpaläste »eines Fürsten würdig«; der Palast der Bentivogli »königlich«; die grossen und theuren Strassencorrectionen (s. unten.)

In Pesaro that Fürst Costanzo Sforza (Vetter des Moro) das Mögliche für Correction und Ausbau der Stadt und schuf die zierliche Veste daselbst »per sua fantasia.«

Der Ruhmsinn, verbunden mit einer entsetzlichen Gemüthsart in Sigismondo Malatesta, Fürsten von Rimini (st. 1467), dem Zerstörer dessen, was andere gebaut, um das Material neu zu vernutzen und kein Andenken als das eigene am Leben zu lassen. Für sein S. Francesco (seit 1447), das er eigentlich sich selbst und der schönen Isotta zu Ehren baute, wurde der Hafen und viele andere Gebäude, Grabmäler, ein Stiftshaus und ein Glockenthurm zu Rimini zerstört und zu Ravenna der Marmor aus drei alten Kirchen, S. Severo, S. Apollinare in Classe und Galla Placidia geraubt.[3]

Auch die Kleinsten strengten sich an. Simonetto Baglione, der das Städtchen Diruta verwaltete, liess wenigstens die Piazza pflastern und wollte auf kühnem Bogen von Fels zu Fels Wasser herleiten, lauter Dinge »zu ewigem Andenken«, als ihn (1500) sein Schicksal ereilte.[4]

Bei den Herzogen vom Haus Este zu Ferrara, Borso (st. 1471) und Ercole I. (st. 1505) sind die eigenen Bauten zahlreich, mässig und zweckmässig, das letzte Ziel weniger monumental als politisch: eine reiche, feste, stark bevölkerte grosse Stadt zu schaffen. Sie bauten gerade so viel selbst und regierten dabei so, dass Andere, auch eingewanderte Fremde, veranlasst (und wohl auch genöthigt) wurden, ebenfalls und zwar nach der vorgeschriebenen Richtung zu bauen.[5] Einmal schaut bei Borso eine babylonische Denkart hervor, als er frohndweise in seiner Po-Ebene den grossen künstlichen Montesanto aufschütten liess. Ueber die Correctionen und Quartieranlagen s. unten. Um den herzoglichen Palast Schifanoja herum entstand ein Palastquartier u. a. durch ein-

---

[1] Ann. Foroliviens. bei Murat. XXII, Col. 227, 230. — [2] Annalen des Mönches Bursellis, bei Murat. XXII. — [3] Vasari IV, p. 56, Nota, v. di Alberti. Vgl. Cultur der Renaissance, S. 223. — [4] Matarazzo, cronaca, archiv. stor. XVI, II, p. 107. Vgl. Cultur der Renaissance, S. 29 ff. — [5] Diario Ferrarese, bei Murat. XXIV, und Annales Estenses, bei Murat. XX, passim.

gewanderte florentinische Verbannte. Für bestimmte Zwecke wurde bisweilen a furia über Hals und Kopf gebaut und die Expropriation sehr theuer bezahlt.

Der grosse Federigo von Montefeltro, Herzog von Urbino (st. 1482), Kenner der Architektur, baute ausser vielen Festungen seinen berühmten Palast, welcher als einer der vollkommensten seiner Zeit galt.[1]

§. 7.

Monumentaler Sinn Papst Nikolaus V.

In dem zerrütteten Rom erhoben sich die ersten Päpste nach dem Schisma kaum über Reparaturen. In Nikolaus V. (1447—1455) aber war Bauen und Büchersammeln zu Einer übermächtigen Leidenschaft gediehen, zu deren Gunsten der Papst selber erhabene sowohl als praktische Gesichtspunkte geltend machte.[2] Ausser vielen Bauten in Landstädten sind die fünf grossen, nur geringstentheils ausgeführten Projecte für Rom zu erwähnen: Herstellung der Stadtmauern und der vierzig Stationskirchen, Umbau des Borgo zur Wohnung für die gesammte Curie, Neubau des Vatikans und der Peterskirche..

Die Motive waren nach dem Biographen: Ehre und Glanz des apostolischen Stuhles, Förderung der Devotion der Christenheit und Sorge für den eigenen Ruhm durch unvergängliche Bauten. Laut der eigenen Rede des Papstes an die um sein Sterbebett versammelten Cardinäle: das monumentale Bedürfniss der Kirche, nicht in Betreff der Gelehrten, welche Entwickelung und Nothwendigkeit der Kirche auch ohne Bauten verständen; wohl aber gegenüber den »turbae populorum«, welche nur durch Grösse dessen, was sie sehen, in ihrem schwachen und bedrohten Glauben bestärkt werden könnten. Dazu dienten besonders ewige Denkmäler, die von Gott selbst erbaut schienen. Die Festungen im ganzen Staat habe er errichtet gegen Feinde von Aussen und gefährliche Neuerer im Innern.[3] »Hätten wir Alles, Kirchen und »andere Bauten, vollenden können, wahrlich Unsere Nachfolger »würden mit grösserer Verehrung aller Christenvölker angebetet »werden und sicherer vor innern und äussern Feinden in Rom »wohnen. Also nicht aus Ehrgeiz, aus Prachtliebe, aus leerer »Ruhmsucht und Begier, Unsern Namen zu verewigen, haben »Wir dieses grosse Ganze von Gebäuden angefangen, sondern zur »Erhöhung des Ansehens des apostolischen Stuhles bei der ganzen »Christenheit und damit künftig die Päpste nicht mehr vertrieben,

---

[1] Vespasiano fiorentino, p. 121, s. p. 146. Vgl. Cultur der Renaissance, S. 44, 221. An dem Palast könnte er leicht selber das Meiste gethan haben. — [2] Vitae Paparum, bei Murat. III, II, Col. 925, ss. bes. 949. — Platina, in vita Nicol. V. — [3] Vgl. Cultur der Renaissance, S. 105, 180, 188.

»gefangen genommen, belagert und sonst bedrängt werden möchten.« Die letzte (vergebliche) Bitte an die Cardinäle, man möge fortfahren und vollenden, »prosequi, perficere, absolvere!«

§. 8.

Die übrigen Päpste bis auf Julius II.

Von den nächstfolgenden Päpsten, Calixt III., (bis 1458), Pius II. (bis 1464), Paul II. (bis 1471), Sixtus IV. (bis 1484), Innocenz VIII. (bis 1492), und Alexander VI. (bis 1503) verräth keiner mehr diesen hohen Eifer für das Allgemeine. Wohl aber offenbart sich der Prachtsinn weltlicher Fürsten und die Rücksicht auf Rom als Residenz. Seit Pius II. beginnen die reicheren Cardinäle um die Wette Paläste zu bauen und Sixtus IV. fordert sie sogar dazu auf; auch ihre Titularkirchen zu schmücken wird für sie Ehrensache.

Pius II. hatte Bausinn und edeln Geschmack, aber nicht so sehr für Rom als für seinen Geburtsort Corsignano, den er zur Stadt, zum Bischofssitz, Amtsort und Festort erhob und nach seinem Namen Pientia nannte, wie Alexander, die Diadochen und die Imperatoren so manche Städte nach ihren Namen benannt hatten.

Sixtus IV., mit vorherrschend profanem Bausinn, errichtete die längst schwer entbehrte mittlere Tiberbrücke, den Ponte Sisto mit der naiven Inschrift und gewann die Aqua virgo (Aqua di Trevi) wieder für Rom. Doch stellte er, zumal bei Anlass des Jubiläums 1475, auch mehrere Kirchen her. [1]

Die Cardinäle und Prälaten bauten wohl auch, weil sie wussten, die Curie würde ihre bewegliche Habe gewaltsam erben. Mit ihren Prachtgräbern (s. unten) verhält es sich wohl ebenso.

Der gewaltige Julius II. (1503—1513), schon als Cardinal baulustig bis zur höchsten Anstrengung seiner Kräfte, unternahm den Neubau von S. Peter und dem Vatican in einem freien und grossen Sinne, wie ihn kaum je ein Bauherr gehabt hat. [2] Hohen Muthes, in Kampf und Krieg gegen die Feinde der Kirche unerschütterlich und hartnäckig, pflegte Julius von allen Dingen, die ihn einmal ergriffen, dergestalt entflammt zu werden, dass er das kaum Erdachte auch gleich durchgeführt zu sehen erwartete. Unter andern grossen Gaben besass er nun auch eine wunderbare Begeisterung des Bauens, mochte sie auch die Schuld sein an mehr

---

[1] Ueber die Bauten der Päpste und Cardinäle: Pii II, Comment L. VIII, p. 366, vgl. L. VI, pag. 308. Vitae Papar. bei Murat. III, II, Col. 1018, 1031, 1034, ss., 1046, 1064, s.; 1098. Ferner Platinae continuator (Onuphr. Panvinius), passim. Albertini, de mirabilibus Romae, im III. Buch. — [2] Onuphrius Panvinius, da vaticana basilica, bei Mai, Spicileg. romanum, Tom. IX, p. 365, ss. Vgl. Ranke, Päpste, I, S. 69.

als einem Unterbau, der nicht weiter geführt wurde. (Anspielung auf das angefangene Gerichtsgebäude an der Via Giulia.) Ueberdiess hatte er Männer um sich wie Bramante, Rafael, Baldassar Peruzzi, Antonio Sangallo, Michelangelo und andere. Bramante, damals als der grösste von allen geltend, hatte endlich an ihm einen Papst gefunden, wie er ihn wünschte; beredt wie er war, gewann er ihn für einen Neubau von S. Peter, welcher der Grösse des päpstlichen Namens und der Majestät des Apostels würdig wäre; er liess den Papst bald Ansichten, bald andere Zeichnungen für die künftige Kirche sehen, kam immer von Neuem darauf zurück und schwur dem Papst, dass dieser Bau ihm einen einzigen Ruhm sichern werde. Julius II. in seinem hohen und weiten Sinn, wo für kleine Dinge keine Stelle war, stets auf das Kolossale gerichtet, — »magnarum semper molium avidus« — liess sich von dem Meister gewinnen und beschloss die Zerstörung der alten und den Aufbau einer gewaltigen neuen Peterskirche. Dabei hatte er gegen sich die Leute fast aller Stände, zumal die Cardinäle, welche auch gerne eine neue und prachtvolle Kirche gehabt hätten, aber den Untergang der alten, für den ganzen Erdkreis ehrwürdigen Basilika mit ihrer Menge von Heiligengräbern und grossen Erinnerungen bejammerten. Der Papst aber blieb beharrlich, warf die Hälfte der alten Kirche nieder und legte die Fundamente der neuen (15. April 1507). Mit diesem Bau, so schwankend dessen Schicksale einstweilen waren, stellte sich das Papstthum auf lange Zeit an die Spitze alles Monumentalen im ganzen Abendlande. Zur Zeit der Gegenreformation hatte diess nicht bloss formale, sondern auch weltgeschichtliche Folgen. (Wogegen kaum in Betracht kommt, dass unter Leo X. der Bau Einiges zum Ausbruch der Reformation mit beigetragen hatte.)

Alt S. Peter war schon um 1450 fast 6 Fuss aus dem Loth gewichen und hielt schon nur noch durch die Verankerungen des Daches zusammen.[1] Das nächste Erdbeben hätte die Kirche umgeworfen.

§. 9.

Gesinnung des Privatbaues.

Auch bei Privatleuten zeigt sich in Italien früh eine begeisterte Baugesinnung. Schöne und grosse Bauwerke sind eine natürliche Aeusserung des veredelten italienischen Lebens, bei einigen Bauherrn wohl auch eine Vorstufe zu fürstlicher Macht. Venedig ist wiederum schweigsam, Florenz beinahe gesprächig.

Der Venetianer, welcher Ambition an den Tag legte, war ein solcher, der kein gutes Ende nahm (1457), der Doge Francesco

[1] Alberti, arte edificatoria L. I, (opere volgari, vol. IV, p. 242).

Foscari. Auf den Palast, der fortan seinen Namen trug, baute er das obere Stockwerk, damit man denselben nicht mehr wie früher Casa Giustiniana nenne.[1] Für Florenz liegt ein frühes lautes Bekenntniss vor in den Briefen des Niccolo Acciajuoli, der aus einem Kaufmann Gross-Seneschal von Neapel geworden und aus der Ferne seinen Bruder mit dem Bau der mächtigen Karthause bei Florenz beauftragte, im Jahre 1356.[2] ».... Was »mir Gott sonst gegeben, geht auf meine Nachkommen über und »ich weiss nicht an wen, nur dies Kloster mit seinem Schmuck »gehört mein auf alle Zeiten und wird meinen Namen in der »Heimat grünen und dauern machen. Und wenn die Seele un»sterblich ist, wie Monsignor der Kanzler sagt, so wird meine »Seele, wohin ihr auch befohlen werde zu gehen, sich dieses »Baues freuen.«

Frömmer war der in Kaiser Sigismunds Dienst als Rath und Feldherr gegen die Türken viel geltende Filippo Scolari oder Pippo Spano. Er baute in Ungarn etc. angeblich 180 Capellen, in Florenz aber stiftete er eine Vergabung für die Polygonkirche bei S. Maria degli Angeli, damit ein Denkmal und eine Erinnerung an ihn bei den Nachkommen in der Heimat vorhanden sei.[3] Der florentinische Staat vergeudete das Geld und von Brunellesco's Plan blieb nur eine kleine Abbildung übrig.

Die höchste Ambition, die der Privatbau auf Erden an den Tag gelegt hat, ist Palazzo Pitti, für Luca Pitti gebaut.

Ueber Palazzo Strozzi, gegründet 1489 von Filippo Strozzi, einer der glänzenden Gestalten des damaligen Florenz, eine zum Theil apokryphe, zum Theil aber sehr bezeichnende Erzählung:[4] Strozzi, bauverständig und mehr auf Ruhm als auf Besitz gerichtet, nachdem er für die Seinen reichlich gesorgt, will durch einen Bau sich und seinem Geschlecht einen Namen machen, auch über Italien hinaus. Der thatsächliche Staatsherrscher Lorenzo magnifico, der ein gar zu majestätisches Auftreten der grossen Geschlechter nicht liebte, aber doch ein prachtvolles Florenz haben wollte, liess sich die Pläne vorlegen, nöthigte Jenen angeblich zu einer »allzuvornehmen« Rusticafaçade und verbot ihm die Buden im Erdgeschoss. (Strozzi hätte dem Lorenzo gar nie glaubhaft machen können, dass er die Rustica fürchte »per non esser cosa civile«, während so viele andere Florentiner sie anwandten, und vollends nicht, dass er unten Buden anbringen wolle.) Der Bau sollte ohne Eingriff in das Kapital aus den blossen Einkünften bestritten werden, was auch trotz anderer Bauten und Uebertheurung beim Platzankauf gelungen wäre, wenn nicht Strozzi's Tod 1491 eine Stockung herbeigeführt hätte.

---

[1] Sansovino, Venezia, fol. 149. — [2] Gaye, carteggio, I, p. 61, 64. Vgl. Matteo Villani III. c. 9. — [3] Vita di Fil. Scolari, archiv. stor. IV, p. 181. — [4] Gaye, carteggio I, p. 354, s. Vgl. II, p. 497.

Sein Testament verpflichtete die Söhne zum Ausbau, unter Bedrohung, dass sonst der Palast an Lorenzo magnifico und eventuell an die Zunft der Kaufleute oder an das Spital S. Maria nuova fallen solle. Sie liessen es sich gesagt sein und der berühmte Filippo Strozzi der Jüngere[1] vollendete den Bau 1533.

An einem anmuthigen Privatbau zu Mailand (Casa frigerio bei San Sepolcro) steht geschrieben, »elegantiae publicae, commoditati privatae.«

Die Sinnesweise des vornehmen Privatbaues wird gegen 1500 auch theoretisch besprochen und auf bestimmte Grundlagen und Ziele zurückgeführt.

Die Schrift des Neapolitaners Jovianus Pontanus »de magnificentia« definirt den Prachtliebenden, den magnificus besonders auch in Bezug auf das Bauen, mit Belegen aus Neapel und Sizilien. Vier Sachen bedingen die höhere Würde eines Baues: der Schmuck, den man eher übertreiben, die Grösse, in der man sich eher mässigen soll, die Trefflichkeit des Materials als Beweis, dass keine Kosten gescheut werden, und die ewige Dauer, welche allein den von Jedem ersehnten unvergänglichen Ruhm sichert. Anekdote von einem Catanesen, welcher sich an enormen Fundamenten arm baute und sich damit tröstete, schon daraus werde wenigstens die Nachwelt schliessen, dass er ein grosser Herr gewesen. — Das Geld muss nicht bloss thatsächlich ausgegeben, sondern sichtbarlich gerne und mit der wahren Verachtung ausgegeben worden sein. Nur von vollkommenen Gebäuden geht die Bewunderung auch auf die Erbauer über; man kommt aus fernen Ländern, um sie zu bestaunen und Dichter und Geschichtsschreiber müssen deren Ruhm verbreiten.

§. 10.

Die Gegenreformation.

Dem Kirchenbau kommt um die Mitte des XVI. Jahrhunderts als neue Triebkraft die Gegenreformation zu Statten, welche nicht viel Worte von sich macht, aber gleich mit bedeutenden Bauten auftritt.

Noch kurz vorher (um 1540) die Klage des Serlio über das Erlöschen des kirchlichen Baueifers, im V. Buche. Ein besonders auffallendes Steigen desselben seit 1563, d. h. seit der Publication der Beschlüsse des tridentinischen Concils, bezeugt Armenini:[2] In der ganzen Christenheit wetteifere man seither im Bau von schönen und kostbaren Tempeln, Capellen und Klöstern, wobei nichts zu wünschen übrig bleibe als eine ebenso grosse

---

[1] Varchi, Stor. fiorent. L. IV, p. 321. — [2] De' veri precetti della pittura, Ravenna 1587, p. 19.

und lebendige Malerei und Sculptur, d. h. die Schwesterkünste unter der Herrschaft des Manierismus erschienen der Baukunst nicht ebenbürtig.

II. Kapitel.

Bauherrn, Dilettanten und Baumeister.

§. 11.

Kunstgelehrte Bauherrn des XV. Jahrhunderts.

Bei dem so ganz persönlichen Verhältniss vieler Bauherrn zu ihren Bauten, welche bisweilen als Hauptlebenszwecke und als Garantien des Nachruhmes behandelt werden, musste sich eine eigene Kennerschaft oder ein Dilettantismus entwickeln, welcher hie und da die wahre Urheberschaft zweifelhaft macht. Der Bauherr wird stellenweise zum Baumeister.

Nikolaus V. (§. 7) wird beim projectirten Neubau von St. Peter geradezu selbst der Architekt genannt und desshalb nicht mit Salomo, sondern mit Hiram Abif verglichen, als wäre Bernardo Rossellino nur sein Executant gewesen.[1] Pius II. verräth bei der Schilderung seiner Bauten in Pienza (§. 8) eine solche Detailkenntniss, dass anzunehmen ist, es möchte Manches daran nicht von Bernardo Rossellino, sondern vom Papste selbst angegeben sein.[2] Federigo von Urbino (§. 6) erschien, wenn man ihn hörte, als Baumeister von Haus aus, und nicht nur kein anderer Fürst, sondern auch kein Privatmann war ihm darin gleich. Nicht nur für seine Festungen, sondern auch für seinen Palast »gab er die Maasse und Alles (übrige) an.«[3] Dagegen spricht er in der Urkunde von 1468 bei Gaye[4] zwar als Verehrer und stolzer Kenner der Architektur, ernennt aber doch für den Palastbau zu seinem Alterego den Luciano de Laurana, einen Illyrier, da er in Toskana, der Quelle der Architekten, keinen geeigneten Mann gefunden habe. Der schöne Hallenhof gilt als das Werk des Baccio Pintelli.[5]

Wie gross mag der Antheil des Chorherrn Timoteo Maffei an der Badia zu Fiesole gewesen sein, welche Cosimo durch Brunellesco bauen liess? Nach Vespas. fiorent p. 265 wäre die Hauptsache von Timoteo gewesen.

---

[1] Vitae Papar., bei Murat. III, II, Col. 938. — [2] Pii II, comment., besonders L. IX, p. 425, ss.; — über Rossellino, p. 432. — [3] Vespasiano fiorent. p. 121. — [4] Carteggio, I, p. 214. — [5] Ebenda p. 276.

Lorenzo magnifico (st. 1492) mischte sich in das ganze florentinische Bauwesen (§. 9), führte so scharfe Urtheile über die Architekten von Toscana wie Federigo [1], verschaffte denselben dann wieder Aufträge in der Ferne [2], präsidirte und entschied die Berathung über eine neue Domfaçade 1491, [3] scheint aber selber nicht gezeichnet zu haben. [4] Dass er es sehr liebte und beförderte, wenn junge Adelige Künstler oder Kunstdilettanten wurden, kam wohl schwerlich daher, weil er dem edeln Geblüt eine höhere Begabung zutraute; [5] eher mochte er wünschen, dass die Adeligen den Einfluss im Staate vergässen, die Stadt verschönerten und sich gelegentlich dabei verbluteten.

In Siena beweisen mehrere, schon einer früheren Zeit angehörende, auffallend genaue Contracte für Palastbauten eine genaue Kennerschaft der Betreffenden. [6]

§. 12.

Baudilettanten des XVI. Jahrhunderts.

Im XVI. Jahrhundert wird die Baukunst von manchem vornehmen Dilettanten fortwährend mit Ernst und Eifer betrieben. Publicationen von Abbildungen erleichtern bald auch Unberufenen die Theilnahme. Unter den weltlichen Fürsten zeigt Cosimo I., 1537 bis 1574 Herzog, dann Grossherzog von Toscana, am meisten Absicht und Verständniss, wenn auch einseitiges. Bei den Päpsten ist viel Baugeist, eigener Dilettantismus aber nur bei Julius III.

Luigi Cornaro, der Verfasser der vita sobria, [7] nahm emsig an allen baulichen Studien Theil, hatte den berühmten Falconetto 21 Jahre bis zu dessen Tode bei sich im Hause und nahm ihn auch nach Rom mit. Die Frucht hievon waren die beiden Ziergebäude im Hofe des jetzigen Pal. Giustiniani beim Santo zu Padua, datirt 1524. [8] In der Dedication zum vierten Buche des Serlio (1544) wird dem Cornaro an seiner Stadtwohnung sowohl als an seinen Villen ein eigener Antheil vindicirt. Patriarch Giovanni Grimani von Venedig liess seinen Palast bei S. M. Formosa durch Sanmicheli bauen, half aber »als trefflicher

---

[1] Sein Brief an den Kronprinzen Alfonso von Neapel, Gaye I, p. 300. — [2] Ebenda, p. 301. — [3] Vasari VII, p. 238, ss., im Comment. zur v. di Giul. Sangallo. — [4] Es ist bedenklich, die Worte bei Vasari VIII, p. 267, v. di A. del Sarto, in Betreff der Scheinfaçade des Domes beim Einzug Leo X. 1515, auf eine hinterlassene Zeichnung Lorenzo's zu beziehen. — [5] Vasari VII, p. 203, s., v. di Torrigiano. — [6] Milanesi I, p. 232 (für Pal. Sansedoni, schon 1339), II, p. 303, ss. (für Pal. Marsigli 1459), für Arezzo ebenda I, p. 200, der Contract zum Bau der Pieve 1332. Für Pistoja ebenda I, p. 229, der Contract zum Bau des Baptisteriums 1339. — [7] Cultur der Renaissance, S. 335, vgl. 319. — [8] Vasari IX, p. 205, 208, v. di Fra Giocondo; — Anonimo di Morelli.

Architekt« durch »Anweisung« nach.[1] Francesco Zeno machte selbst das »modello« für den Palast seiner Familie.[2] Der Dichter Trissino, Verfasser der Italia liberata da' Goti[3] baute seine Villa zu Cricoli (§. 119) selber. Seine Studienzeit in Mailand muss mit dem Aufenthalt Bramante's und Lionardo's zusammengefallen sein.[4] Er sowohl als Cornaro schrieben auch über die Architektur.

Serlio's Werk (seit 1540): »veramente ha fatto più mazzacani architetti che non haveva egli peli in barba«, sagt Lomazzo.[5] Auch die sich rasch drängenden Ausgaben des Vitruv (s. unten) weckten ohne Zweifel den Dilettantismus. Als ein Opfer desselben erscheint jener ferraresische Krämer, welcher sich in Bücher von Bausachen vertiefte, zu pfuschen anfing und sich als den nächsten, den »dritten« nach Bramante und Ant. Sangallo betrachtete; man nannte ihn daher Messer Terzo.[6] — (Vergl. Michelangelo's Hohn gegen einen vornehmen römischen Dilettanten, Vasari XII, p. 280, v. di Michelangelo.)

Von den Vitruvianern ist weiter unten die Rede, ebenso vom Kunstsinn des Herzogs Cosimo I.

Ueber die Baugrillen Julius III, der bei Anlass seiner Villa täglich die Entschlüsse wechselte, vgl. Vasari I, p. 40 in seinem eigenen Leben, ausserdem in der vita di Taddeo Zucchero.

§. 13.
Berathungen und Behörden.

Unsere Kunde von der Sinnesweise der damaligen Architektur wird auch vermehrt durch Berathungen und Abstimmungen von Behörden sowohl als von Versammlungen der Fachleute, von welchen eine mehr oder weniger genaue Rechenschaft auf uns gekommen ist, während im Norden ähnliche Aufzeichnungen fehlen.

Der Congress der fremden Architekten wegen der Domkuppel in Florenz 1419 ist, so wie ihn Vasari III, p. 206 ff. schildert, nichts als eine Allegorie vom Siege des Genius über die Besserwisser. In der vita anonima di Brunellesco, ed. Moreni, p. 164, ff. nimmt sich die Sache viel einfacher aus. — Ueber Berathungen ohne nähere Angaben der Behörden, vgl. Vasari VII., p. 130, v. di Bramante: »resoluzione, consiglio, deleberazione«, bei Anlass der Cancelleria in Rom und zweier Kirchen. — (Abstimmungen der Fachleute über Baufragen nach der Kopfzahl,

---

[1] Anonimo di Morelli. — [2] Anonimo di Mor., und Sansovino, Venezia, fol. 143. — [3] Cultur der Renaissance, S. 323 und 306 Anm. — [4] Roscoe, Leone X., ed Bossi, VII. p. 341. — [5] Trattato dell' arte, p. 407, vgl. p. 410. — [6] Vgl. Benv. Cellini, Trattato secondo, Schlusskapitel.

u. a. in Florenz 1486, Gaye carteggio II, p. 450. — Protocolle von Sitzungen und Beschlüssen verschiedener Art bei Milanesi. Ein besonders instructives über einen Concurs zu einer neuen Domfaçade zu Florenz 1490, Vasari VII, p. 243, im Commentar zu v. di Giul. Sangallo.)

§. 14.

Vielseitigkeit der Architekten.

Die Vielseitigkeit der meisten damaligen Künstler, welche unserm Jahrhundert der Arbeitsvertheilung wie ein Räthsel vorkömmt, war für die Baukunst von besonderem Werthe.

Ghiberti sagt bei Anlass Giotto's (Comment. p. XVIII.): »quando la natura vuole concedere alcuna cosa, la concede senza veruna avarizia.« — Die schöne frische Erscheinung der Renaissancebauten hängt wesentlich davon ab, dass die Meister nicht bloss die Reissfeder führten, sondern als Bildhauer, Maler und Holzarbeiter jeden Stoff und jede Art von Formen in ihrer Wirkung kannten. Sie vermochten einen ganzen Bau und dessen ganzen Schmuck zusammenzuempfinden und zu berechnen.

Im Mittelalter war die Vielseitigkeit um so viel leichter zu erreichen als die Aufgaben in allen Künsten homogener und einfacher und besonders in Sculptur und Malerei conventionelle Ausdrucksweisen herrschend waren. Das Ausserordentliche beginnt, sobald ein Meister mehrere, in gewaltigem Aufschwung begriffene, auf neue Probleme gerichtete Künste umfasst, d. h. mit den berühmten Toscanern des XIV. Jahrhunderts, welche eine neue Welt der malerischen Darstellung, eine Sculptur von zartester Vollendung, einen ganz eigenen Styl des grossartigsten Kirchenbaues und dann noch eine bisher unerhörte Entwickelung des Nutzbaues, der Hydraulik und Mechanik in ihrer Person vereinigten. Diess gilt mehr oder weniger von Giotto, von Agostino und Agnolo,[1] Taddeo Gaddi,[2] Maestro Lando.[3] Mit dem XV. Jahrhundert tritt dann ein Brunellesco auf, zuerst als Goldschmied, dann als Mechaniker, Bildhauer, Architekt, Perspectiviker, Meister colossaler Kriegsbauten und Danteausleger. (Er rechnete dem Dichter die Räume seines Jenseits geometrisch nach.) Neben ihm Leon Battista Alberti.[4] Merkwürdig bleibt, dass noch spät sich Niemand von Anfang an speciell der Baukunst widmete. Vasari sagt von seiner eigenen Zeit:[5] Meist von der Bildhauerei, Malerei oder Holzarbeit aus gelangt man jetzt zur Architektur und zwar löblicher als gewisse frühere Künstler, welche vom Ornament-

[1] Vasari II, p. 8. — [2] Vasari II, p. 113, s. — [3] Milanesi I, p. 228 bis 232. — [4] Vgl. Cultur der Renaissance, S. 139. — [5] IX, p. 223, v. di Baccio d'Agnolo.

meisseln oder von der Perspectivik aus zu Architekten wurden. (Diess im Ganzen der Sinn.)

Giulio Romano bildete sich zum Architekten über der Ausführung der baulichen Hintergründe in Rafael's vaticanischen Fresken.[1] Ueber die gewaltige Lücke, welche durch Giulio's Tod 1546 im mantuanischen Kunstleben entstand, s. den schönen Brief des Cardinals Ercole Gonzaga bei Gaye.[2] — Ein ganz besonders glänzendes Beispiel von Vielseitigkeit bietet[3] das Leben des Girol. Genga dar, welcher von der Malerei beginnend, sich aller wesentlichen Zweige der Kunst bemächtigte. Dass Bildhauer, »müde von den Schwierigkeiten ihrer Kunst« oft Baumeister wurden, sagt Doni,[4] wahrscheinlich nicht ohne Spott. Vielleicht zogen die Bildhauer, wenn sie älter wurden, einfach das solidere Geschäft vor, wie z. B. Tribolo.

Besonders nahe war die Verwandtschaft des Architekten mit dem Legnaiuolo in den beiden Bedeutungen dieses Namens: Zimmermeister sowohl, als Holzschnitzer und Meister in eingelegter Arbeit (Intarsia); beides letztere konnte auch wieder in einer Person vereinigt sein. Die beiden da Majano z. B. begannen als Holzdecoratoren.[5] Ebenso Cronaca.[6] — Ein trefflicher dorischer Klosterhof bei S. Pietro in Cremona ist oder war von dem Intarsiator Filippo del Sacca erbaut.[7] Es gab jedoch auch Unberufene dieser Art. — Eine ganze Anzahl von berühmten Meistern jedes Faches begannen als Goldschmiede, z. B. Brunellesco. — In Venedig, wo es sich oft um kostbare, schwer zu bearbeitende Steinarten handelte, blieb während des ganzen XV. Jahrhunderts der Name Steinhauer tagiapiera (tagliapietra) genügend ehrenvoll für die Architekten.[8] Endlich empfahlen sich die Architekten den Mächtigen oft vorzüglich als Festungsbaumeister und Ingenieurs (§. 108 ff.) mehr denn als Künstler.

Bei Rafael und Michelangelo war die Baukunst das Späteste; Lionardo aber war von Anfang an ein Tausendkünstler und seine Bestimmung mag ihm selber ein Räthsel geblieben sein. — In auffallendem Gegensatz dazu waren Tizian und Coreggio nur Maler.

Während die Macht des künstlerischen Individuums seit Nicolo Pisano und schon vor ihm alle Schranken zwischen den Künsten niederreisst, hält die zünftische Einrichtung sie auf ihre Weise wieder aufrecht, doch nicht ohne Zugeständnisse. Vgl. bei Milanesi I, pag. 122 das merkwürdige Abkommen zwischen den sienesischen Architekten und Holzarbeitern 1447, worin sie einander gegenseitige Eingriffe erlauben.

---

[1] Vasari X, p. 89, v. di Giulio. — [2] Carteggio II, p. 501. — [3] Vasari XI, p. 86, ss. — [4] Disegno, fol. 14, vgl. fol. 34. — [5] Vasari IV, p. 1, und V, p. 128. — [6] Vasari VIII, p. 116, v. di Cronaca. — [7] Anonimo di Morelli. — [8] Malipiero, annali veneti, arch. stor. VII, II, p. 674, 689.

§. 15.

Leben der Architekten.

Oertliche Schranken hatte es für die Architektur nie gegeben; lombardische Maurer, zumal Comasken, wanderten seit unvordenklichen Zeiten durch ganz Italien und verwandelten sich später oft in berühmte Baumeister; die grossen Florentiner des XV. Jahrhunderts, die unentbehrlichen Träger des neuen Styles, arbeiteten in ganz Italien und sandten auch Zeichnungen in die Ferne. Michelozzo arbeitete u. a. in Mailand und übersandte seine Zeichnungen zu Kirchenfenstern nach Rom,[1] Filarete in Mailand, Alberti in Rimini, Agostino di Guccio in Perugia, Pintelli in Rom, Turin und Urbino, die drei Sangallo in Rom, Giuliano da Majano in Neapel, Mormandi ebenda, um nur einige der bekanntesten Beispiele zu wählen. Die Comasken und Tessiner treten im XVI. Jahrhundert in den Vordergrund und herrschen vollends zur Zeit des Barokstyles.

Als liebenswürdigste Ergänzung zu dem kosmopolitischen Leben der Baumeister mögen die Häuser gelten, welche sie in späteren Jahren für sich selbst in der Heimat bauen. Es würde der Mühe lohnen, alle Reste und Nachrichten von Künstlerhäusern in Italien überhaupt zu sammeln. Vasari V. 167, Nota und 179, Nota, v. di Mantegna, über dessen von ihm selbst gebautes und ausgemaltes Haus zu Mantua und über seine Capelle. — Vasari VIII. 171, v. di Andrea Sansovino, welcher in seinem Alter zu Monte Sansovino sein eigenes Haus baute und den Landleuten sonst gefällig war. — Vasari I, p. 33 in seinem eigenen Leben: sein ziemlich wohl erhaltenes Haus zu Arezzo, jetzt Casa Montauti. Der Saal mit reichem Kamin enthält mythologische und allegorische Gemälde; in andern Zimmern u. a. die Portraits der mit ihm bekannten Künstler, auch weibliche Genrefiguren, welche besser sind als alle idealen, die V. malte. Ferner IV, p. 71, s. v. di Lazzaro Vasari: Die Familienkapelle und das Familiengrab. Das noch vorhandene Haus des Giulio Romano in Mantua.[2] Aussen und innen stucchirt und bemalt und ehemals voll von Alterthümern. Das Haus des Bildhauers Leone Leoni in Mailand, von ihm erbaut, aussen mit Hermen (den sog. Omenoni), innen damals mit schön angeordneten Abgüssen nach Antiken.[3]

---

[1] Vasari III, p. 281. — [2] Vasari X, p. 109, v. di Giulio. — [3] Vasari XIII, p. 115.

III. Kapitel.

Die Protorenaissance und das Gothische.

———

§. 16.

Die Protorenaissance in Toscana und Rom.

Die italienischen Städte, welche sich im XII. Jahrhundert beinahe als Republiken fühlen, sind frühe überschattet von dem Bilde des alten Rom. Ihr stark geweckter Ortsstolz sucht nach monumentaler Aeusserung. Allein zur sofortigen Nachbildung der römischen Formenwelt war in den meisten Gegenden Italiens theils die eben überwundene Barbarei noch zu nahe, theils der eigene Formentrieb zu stark. Oberitalien schliesst sich dem mitteleuropäischen romanischen Styl an; Venedig und Unteritalien beharren wesentlich auf dem byzantinischen. Vereinzelte Nachahmungen antiker Gebäude kommen hie und da vor; S. Fedele in Como z. B. wäre nicht denkbar ohne S. Lorenzo in Mailand.

In Rom und in Toscana dagegen zeigen sich denkwürdige frühe Versuche zur Wiedererweckung der Bauformen des alten Rom, nur immer mit derjenigen Selbständigkeit, welche dem modernen italienischen Geiste dann bei seinem Bündniss mit dem Alterthum stets eigen geblieben ist.

Das Wort rinascita kommt vielleicht zum ersten Mal bei Vasari vor, (III, p. 10) im Proemio des zweiten Theiles und zwar in einem chronologisch schwer zu bestimmenden Sinn und zufällig nur bei Anlass der Sculptur; doch ist ohne Zweifel die grosse Kunstbewegung seit dem XII. Jahrhundert im Allgemeinen darunter verstanden. Der Ausdruck ist seither über alle Gebiete des Lebens ausgedehnt worden, bleibt aber in sich einseitig, weil er nur die eine Hälfte der Thatsache betont. Die freie Originalität, womit das wieder gewonnene Alterthum aufgenommen und verarbeitet wird, die Fülle ganz eigenthümlichen modernen Geistes, welche bei der grossen Bewegung sich mit offenbart, kommen dabei nicht zu ihrem Rechte.

Rom und Toscana bleiben zunächst der altchristlichen flachgedeckten Säulenkirche, der Basilika treu; sie vernutzen viel mehr antike Bautheile oder müssen dieselben, wo sie fehlen, genauer nachbilden. So stirbt besonders die Begeisterung für die Säule nie aus; die Façaden der toscanischen Kirchen bedecken sich mit mehreren Säulenreihen über einander, oder mit deren Nachahmung als Blindgalerieen von Halbsäulen. Am Thurm von Pisa die schönste Verklärung, deren seine cylindrische Form fähig war: sechs lichte Säulenhallen über einander.

Die römischen Basiliken des XII. Jahrhunderts nehmen statt des Bogens wieder das gerade Gebälk an. So die Kirchen S. Maria in Trastevere, S. Crisogono, das neue Langhaus von S. Lorenzo fuori. Andere Bauten und kleinere Zierarbeiten zeigen eine wahre Renaissance bis ins Einzelnste. An den Bauten der Cosmaten um 1200: den Klosterhöfen beim Lateran und bei S. Paul und der Vorhalle des Domes von Civita castellana ist das Detail theilweise ganz getreu nach dem Alterthum, anderes stark abweichend. Der Hof von S. Paul der anmuthigste Zusammenklang von Strenge und Phantastik.

§. 17.

San Miniato und das Baptisterium.

Für die Florentiner, welche sich hätten der allgemeinen romanischen Formenwelt anschliessen können, war es Sache eines sehr bewussten, von einem geschichtlichen Vorurtheil getragenen Entschlusses, als sie sich den altrömischen Formen zuwandten. Sie glaubten sich als ehemalige stets getreue Colonie dem alten Rom besonders verpflichtet.[1] Die betreffenden Denkmäler sind: die Säulenstellungen und Bogen in S. Apostoli, (gegen 1200), die Façade der Badia bei Fiesole; die Kirche S. Miniato (1207), wo die Form der Basilika eine letzte und höchste Weihe erhält, durch melodische Raumeintheilung und Proportionen; die mit Maass angewandten antiken Einzelformen geben sich wie von selbst zur Ausdeutung dieses schönen Baues her.

Ihre Kathedrale bauten sie um 1150 formell abhängig, constructiv unabhängig vom Pantheon zu Rom und erklärten damit den Centralbau (§. 62, f.) zu ihrem Ideal. Es ist das jetzige Baptisterium, S. Giovanni, ein Achteck, welches mit seinem innern Durchmesser von 78 (n. a. 84) Fuss alle Kuppelbauten der nächstvorhergegangenen Jahrhunderte weit hinter sich lässt, und auch von seinem Vorbilde wesentlich abweicht. Im Pantheon ruht eine halbsphärische Kuppel auf einer enorm dicken Stockmauer mit gefahrlosen Nischen; im Baptisterium eine stark zugespitzte Kuppel auf einer viel mässigern und überdiess durch untere und obere Galerieen verringerten Mauermasse. Diese Galerieen sind wesentlich nur für das Auge da, ein Zugeständniss an den schönen Schein, wie es sonst nur der spät antike und der moderne Styl kennen. (Die Triforien nordisch-gothischer Kirchen haben ihre praktische Bedeutung.)

Später als man das wahre Datum dieser Bauten vergessen hatte und doch das Weiterleben der antiken Formen daran bemerkte, bildete sich die Ansicht: das Baptisterium sei ein

---

[1] Vgl. Cultur der Renaissance, S. 182, Anm.

antiker Tempel[1] und sogar einst oben offen gewesen wie das Pantheon.[2] S. Apostoli habe Karl der Grosse, der mythische Neugründer von Florenz erbaut; S. Miniato sei von 1013. Die vita anonima di Brunellesco, ed. Moreni p. 160 meint: als Karl Italien reinigte von den Langobarden und von den Collegien (d. h. den Zünften lombardischer Maurer) und sich mit den Päpsten und dem Rest römischer Republik in's Einvernehmen setzte, habe er Architekten von Rom mitgebracht, welche zwar keine grossen Meister aber nur an den antiken Formen gebildet gewesen, und daher sehe man einen Abglanz des alten Rom an S. Apostoli und dem (seither zerstörten) S. Piero Scheraggio.

§. 18.

Eindringen und Machtumfang des Gothischen.

Mit dem XIII. Jahrhundert drang der neue, in Frankreich entstandene Baustyl, welchen man den gothischen nennt, auch in Italien ein. Sein Erfolg beruht nirgends und auch hier nicht auf den Vorzügen seiner decorativen Erscheinung; er siegte als gewaltigste Form des gewölbten Hochbaues mit möglichst wenig Material.

Das Decorative war Anfangs in Frankreich selbst wenig entwickelt und die frühesten Boten brachten nicht einmal diess Wenige nach dem Ausland. (Vgl. die ältesten gothischen Theile des Freiburger Münsters mit beinahe gar keinem oder noch romanischem Detail.) Italien hätte für die blosse Pracht ohnehin schon Mosaiken und Marmor vorausgehabt. Dass nicht Franzosen, sondern Deutsche das Gothische nach Italien brachten, mochte daher kommen, dass in Frankreich beim gleichzeitigen Bau so vieler Kathedralen kein Fachmann entbehrlich war.[3]

Die Herrschaft des Gothischen in Italien traf zusammen mit der höchsten monumentalen Begeisterung, als nicht nur Kathedralen, sondern auch Bettelordenskirchen im Begriffe waren, den grössten Maassstab anzunehmen. Da aber jede Stadt und jeder Architekt etwas Besonderes, Eigenthümliches wollte und Niemand sich principiell an den neuen Styl gebunden fühlte, so nahm derselbe hier viele einzelne Gestalten an, welche allen Zusammenhang mit der ebenfalls aus dem Norden überlieferten Sprache der Detailformen verloren. Es wird eine gährende, nirgends ganz harmonische Uebergangsepoche.

---

[1] Vasari I, p. 206, ss. Proemio; ib. p. 282, v. di Tafi. — [2] Gio. Villani I, 60. — [3] Wesshalb lassen die Editoren Vasari's (I, p. 247, Nota, v. di Arnolfo) den Jacopo Tedesco, welcher S. Francesco in Assisi und den Dom von Arezzo baute, aus Veltlin oder von den oberitalienischen Seen stammen?

S. Franz und S. Dominicus hatten es noch erlebt, dass trotz ihres Protestes ihre Orden von dem allgemeinen Bausinn mitgerissen wurden.[1] Jetzt erst beginnt in Italien die Zeit der grossen Probestücke; man nimmt dem Jacopo Tedesco und den Uebrigen die neuen constructiven Principien aus den Händen, um etwas ganz Anderes damit anzufangen. Das gothische Detail wird ohne Respect vor seinem eigentlichen Sinne gemissbraucht oder weggelassen; es muss sich mit seinem Todfeinde, der Incrustation, vertragen. (Vgl. die ergötzliche Geschichte, wie die Peruginer bei einer Fehde 1335 den Aretinern die für deren Dom fertig liegenden Incrustationsplatten raubten und auf festlich geschmückten Wagen mit nach Hause nahmen, ja dieselben angeblich für die Incrustation ihres eigenen Domes verwandten.)[2] Was von gothischem Detail in Italien schön ist (Werke Giotto's und Orcagna's), ist es aus andern Gründen als im Norden. Die Ausdrücke für dasselbe sind italienisch oder lateinisch, höchstens mit Ausnahme von Gargolle, d. h. gargouilles, Wasserspeier.[3]

Nicolò Pisano und Arnolfo bauten nach Belieben im frühern wie im neuen Styl. Wenn es die Architekten so hielten, so wurden die Bauherrn vollends unsicher in ihrem Urtheil. Die Capelle am Pal. pubblico zu Siena wurde viermal niedergerissen, bis sie 1376 befriedigend ausfiel.[4] Beim Andringen der Renaissance verlauten dann wahrhaft komische Klagen sogar bei Anlass ganz untergeordneter Bauten; Milanesi II. p. 105 vom J. 1421: »una die initiatur et fit una opera, et alio die destruitur et quolibet die datur nova forma . . . quod quis eorum vellet sequi uno modo, alter alia forma, et nullam concordiam habent . . . et etiam cives variis modis loquantur« . . .; schliesslich wird eine Bürgercommission von fünfzehn Mann ad hoc vorgeschlagen.

§. 19.

Charakter der italienischen Gothik.

Ohne genauer scheiden zu wollen, was durch das Gothische und was trotz desselben in die Kunst hineinkam, darf demselben doch wohl der neue Sieg des Longitudinalbaues an den Kirchen zugeschrieben werden. Er erneuerte jenes Abkommen mit dem Centralbau, welches schon beim Dom von Pisa geschlossen worden war: die Kuppel über der Vierung.

---

[1] Hierüber die fast neidische Klage eines Benedictiners. Matth. Paris ad a. 1243. — [2] Archiv. stor. XVI, I, p. 618; Mariotti lettere pittoriche perugine, p. 107, Nota. — [3] Bei Milanesi, I, p. 209, Urk. von 1336. Die übrige Terminologie z. B. ebenda, p. 223, 227, 232, 253, 263, s., II, p. 235. — [4] Milanesi, I, p. 268.

Im Longitudinalbau aber wird das eben übernommene constructive Programm sofort nach allen Seiten hin verändert, ja völlig gesprengt und weite Spannungen, geringe Zahl von Stützen, oblonge Eintheilung der Nebenschiffe, geringe Höhe der Obermauern des Mittelschiffes treten an die Stelle des unbedingten Hochbaues, der Vielheit der Stützen, des hohen Mittelschiffes und der quadratischen Eintheilung der Nebenschiffe. Statt der Entwickelung der Form nach oben wird die Schönheit der Räume, Flächen und Massen das Ziel der italienischen Gothik und dann der italienischen Architektur überhaupt.

Schon Jacopo Tedesco stellt mit dem Dom von Arezzo die Grundzüge fest. Das sichtbare Gerüstwesen der nordischen Gothik, Strebepfeiler und Strebebogen etc. wird hier kaum angedeutet, ja eher versteckt und damit ein Hauptanlass zur Entwickelung des Details abgeschnitten. Ueber den breiten Mauertheilen hätten die Spitzgiebel, über den kaum vortretenden Strebepfeilern die Pyramiden keinen Sinn mehr; statt ersterer starke horizontale Kranzgesimse, statt letzterer Statuen, auch Thiere. Auf den Dom von Florenz sollten gigantische Heilige (§. 201) zu stehen kommen,[1] auf die Ecken des Signorenpalastes kamen vergoldete Löwen.[2] Freilich auch auf Spitzthürmchen an vorherrschend nordisch-gothischen Bauten, z. B. am Dom zu Mailand, war man der Statuen statt der Kreuzblumen gewohnt. Im Innern wurde der nordische Bündelpfeiler und das ganze Gurtwesen der Gewölbe völlig umgestaltet.

Der Kuppelbau, als stärkster Ausdruck politisch-monumentalen Hochgefühls, versuchte sich in riesigen Dimensionen und machte eine grosse Vorschule durch, allerdings jetzt in Verbindung mit dem Langschiff, nicht für sich allein. Als höchste Potenz, welche die Architektur kennt, machte er die Mitherrschaft des Thurmbaues unmöglich, so dass die Façaden frei und für jede Art von Schmuck zur Verfügung blieben.

Arnolfo muss sich über den Ausbau der Kuppel des neuen Domes von Florenz genaue Rechenschaft gegeben haben, da er 1310 ein Modell hinterliess. Brunellesco[3] hatte an demselben nur zu tadeln, dass es ein vom Boden aus zu errichtendes Gerüst voraussetze, was er bei seinem Projecte bekanntlich vermied. Der Thurm bleibt getrennt oder wird bloss an die Kirche angelehnt. Eine so ernste Concurrenz wie am Florentiner Dom wird ihm sonst nirgends mehr gegönnt. Die Façade, wegen hoher Ansprüche (Siena, Orvieto) zu häufig im Rohbau gelassen, hat wie in der vorhergehenden Epoche den Charakter einer vorgesetzten Prachtdecoration.

---

[1] S. die Urkunden Gaye, carteggio, II, p. 454, s., 466. — [2] Vasari, II, p. 135, v. di Orcagna. — [3] S. dessen vita anon., ed Moreni 167.

§. 20.

Verhältniss zu den andern Künsten.

Die italienische Gothik wird von Anfang an genöthigt, den beiden Schwesterkünsten eine viel freiere und grössere Mitwirkung zu gestatten, als die nordische, weniger wegen eines höhern Stylwerthes der italienischen Malerei und Sculptur, als weil deren Sachinhalt deutlich und bequem zu Worte kommen sollte.

Vergl. die Sculpturen und Mosaiken der Façaden. Dass das Innere auch jetzt wieder der historischen und sinnbildlichen Wandmalerei gehören solle, entschied sich vielleicht wesentlich bei Anlass von S. Francesco zu Assisi (seit 1228); auch der neue Dom von Florenz war ohne Zweifel auf Fresken von Anfang an berechnet. Auf mühsam erzählende Glasgemälde wollte man sich durchaus nicht verlassen. Die Zugabe von Capellenreihen neben dem Langhaus, mit dem strengen nordisch-gothischen System unverträglich, wird hier zu einer wahren baulichen Schönheit, (z. B. an S. Petronio zu Bologna) und zugleich zu einer Heimathsstätte für Sculptur und Malerei. Auch an kleineren decorativen Bauten, Grabmälern, Altären, Kanzeln, darf in Italien das Architektonische sich nicht so einseitig geltend machen und das Bildliche auf einen Noththeil beschränken.

§. 21.

Der italienisch-gothische Profanbau.

Dem gothischen Profanbau in Italien fehlt das liebliche phantastische Formenspiel einiger nordischen Bauten. Den Dachzierrathen, Erkern, Wendeltreppen etc. deutscher und niederländischer Rathhäuser und französischer Schlösser wird man kaum hie und da etwas entgegenzustellen haben, wie etwa die Porta della Carta am Dogenpalast von Venedig (1439 von Mastro Bartolommeo), wo der im Verduften begriffene Styl seine volle Freiheit und weltliche Munterkeit offenbart.

Dafür ist er auch frei von der partiellen Einschleppung kirchlicher Formen und steht im vollen Gegensatz zum Norden durch die rationelle Anlage. Am italienischen Palast entwickeln sich am frühesten aus und mit der Regelmässigkeit die Schönheit und Bequemlichkeit. Vgl. §. 88.

Das XIII. Jahrhundert ist dasjenige der herrlichsten Stadtpaläste (Piacenza 1281) mitten in den Parteifehden; das XIV. das der fürstlichen und Privatpaläste. Arnolfo empfand es schmerz-

lich, dass er den Signorenpalast zu Florenz nicht so symmetrisch anlegen konnte, wie das von seinem Vater (richtiger: Collegen) Lapo erbaute Schloss der Grafen von Poppi.[1]

In Florenz ist der äussere Charakter trotzig und burgartig; die Höhe der Gemächer als leitendes Princip zugestanden von Acciajuoli (§. 9) in Betreff seiner eigenen Wohnung in der Certosa: »Die Gewölbe können nicht hoch und geräumig genug sein, denn eines der herrlichsten Dinge im Bauwesen ist die Höhe der Stockwerke.«

In dem vor Ueberfall und Bürgerzwist gesicherten Venedig entstehen die ersten Häuserfaçaden im höheren Sinn, mit wohlgefälliger Abstufung der Stockwerke und schöner Gruppirung der hohen Rosettenfenster, in der Mitte als weite Loggia, auf den Flanken einzeln oder zu zweien. (Dass in den Loggien eine Säule statt eines Intervalls auf die Mitte kommt, wird dann noch spät in der Renaissance von Daniele Barbaro, ad Vitruv IV., 2, als vulgaris error getadelt.) Vgl. §. 42, 43, 94.

Das Castell der Visconti zu Pavia, begonnen 1360 (§. 5), nie vollendet und übel entstellt, ist eine völlig symmetrische Anlage von gleichmässiger nicht übergrosser Pracht; »domus, cui nulla in Italia par est,« sagt Decembrio,[2] »il primo dell' universo«, sagt Corio fol. 237. Und doch soll Francesco Sforza das Schloss Ezzelin's in Padua noch vorgezogen haben.[3] Die viscontische Residenz in Mailand bei S. Giovanni in Conca, mit weiten Hallenhöfen zu Turnieren ist nicht mehr vorhanden.[4] Die Säulen bestanden zum Theil aus weissen und schwarzen Marmorschichten.[5] Den Palast der avignonesischen Päpste zu Montefiascone rühmt Pius II.[6]

Auch Bauten des öffentlichen Nutzens erhalten in Italien frühe eine rationelle Anlage. Der erste Casernenbau in Florenz 1394, nachdem bisher das Aufgebot in den Kirchen einquartirt worden war.[7] Unter den Spitälern galt das von Siena als unvergleichlich; reisende Fürsten besuchten es und Kaiser Sigismund erbat sich eine genaue Aufnahme.[8] Das Spital von Fabriano bei d'Agincourt, Archit., Taf. 72. (Ob bereits am italienisch-gothischen Civilbau der Symmetrie wegen falsche Fenster und Thüren vorkommen? Das frühste mir bekannte Beispiel ist doch erst aus der Zeit der Renaissance, um 1460.)[9]

---

[1] Vasari, I, p. 254, v. di Arnolfo. — [2] Bei Murat. XX, Col. 1006. — [3] Savonarola bei Murat. XXIV, Col. 1176. Ebenda, Col. 1174 eine weitläufige Beschreibung der Residenz der Fürstenfamilie Carrara zu Padua. — [4] Corio fol. 235. — [5] Decembrio, Col. 998. — [6] Comment., L. IV, p. 204. — [7] Gaye, carteggio I, p. 537. — [8] Uberti, il Dittamondo, L. III, c. 8; — Gaye, I, p. 92; — Milanesi, II, p. 63; — Diari sanesi bei Murat., XXIII, Col. 798. — [9] Vgl. Pii II. Comment. L. IX, p. 426.

§. 22.

Der spätere Hass gegen das Gothische.

Das spätere Bewusstsein der Italiener von dieser ihrer gothischen Bauperiode wurde von allen Seiten verwirrt und getrübt und die mangelhafte historische Kenntniss des wahren Herganges verband sich mit den stärksten Vorurtheilen. Noch Aeneas Sylvius spricht 1444 bewundernd von der Baukunst in Deutschland [1] und rühmt das saubere und neue Ansehen der deutschen Städte. [2] Ueber das deutsche Element an der Kirche zu Pienza §. 77.

Sonst war es der Renaissance ein lästiger Gedanke, dass dieser Styl aus Deutschland gekommen sei, sie kehrte daher an den gothischen Bauten der eigenen Landsleute immer die Seiten hervor, welche sich der »guten«, nämlich der antiken Architektur genähert hätten. [3]

Am Bau und an der Ausschmückung des Domes von Orvieto [4] waren noch zu Anfang des XV. Jahrhunderts eine Anzahl Deutscher beschäftigt, und es ergingen noch Briefe durch das ganze Abendland, dass treffliche Künstler sich hier für Arbeit melden könnten. Nach dem Siege des neuen Styles dagegen heisst es 1446 [5] bei der Anstellung eines Franzosen bereits: »es fehle an Inländern nicht« und ein zu Ausbesserungen verurtheilter Glasmaler Gasparre da Volterra, appellirt schon nur noch »ad quemcunque magistrum ytalicum expertum in dicta arte.« — Ein Deutscher in der zweiten Generation, wie Vito di Marco Tedesco, [6] mochte schon als Italiener gelten.

Um 1460 in Filarete's Baulehre die feierliche Verwünschung: »verflucht, der diese Pfuscherei (praticuccia) erfand! ich glaube nur Barbarenvolk konnte sie nach Italien bringen.« [7] S. jedoch §. 44. Umständliche Erörterungen auf sehr wunderliche Ansichten gebaut, doch noch immer unter der Voraussetzung, dass man es mit einem deutschen Styl zu thun habe, finden sich in der vita anonima di Brunellesco ed. Moreni, pag. 159 ss. und in dem berühmten Briefe (angeblich) von Castiglione oder Rafael an Leo X., 1514 oder 1515. [8] In Mailand, wo der Dom notorisch von einem Deutschen erbaut war und ein beständiger Verkehr deutscher Meister stattfand, bekam der Anonymus des Morelli die in §. 23 zu erwähnenden Notizen. Ein feiner Kenner, der u. a. nordischen

---

[1] Aen. Sylvii opera, ed. Basil. 1551, p. 740, vgl. p. 718; ein Brief des Fra Ambrogio über den Palast von Ofen, p. 830. — [2] Apol. ad Mart. Mayer, p. 696. — [3] Vgl. Vasari II, p. 16, v. di Stefano u. a. a. O. — [4] Della Valle, storia del duomo di Orv., p. 118. ss., Docum. 54, 55, 59, 61. — [5] Doc. 70, 71. — [6] Milanesi II, p. 271, 429. — [7] Gaye, carteggio, I, p. 204. — [8] Abgedruckt u. a. bei Quatremère, storia di Raffaello, trad. Longhena, p. 531, ss.

und italienischen Spitzbogenstyl unterscheidet und erstern »ponentino« nennt. (Bei Anlass des Hintergrundes eines flandrischen Madonnenbildchens.)

Die Confusion stieg auf das Höchste, als auf einem weitern Gebiete, dem der Cultur überhaupt, sich der Ausdruck »gothisch« festsetzte und von da aus auch in die Baugeschichte eindrang.

Die Gothen als Zerstörer der edeln Literatur, ihre Zeiten Jahrhunderte des Unglücks (Rabelais, Pantagruel II. c. 8 und im Prolog des V. Buches.) — Dieselbe Ansicht masslos erweitert um 1550 bei Scardeonius;[1] unverzeihlich, wenn man erwägt, dass schon 1533 Cassiodor's Briefsammlung gedruckt war, aus welcher man den grossen Ostgothen Theodorich anders kennen lernen konnte. Das Entscheidende für Uebertragung des Ausdrucks auf das Kunstgebiet that dann Vasari in den heftigen Stellen I. p. 121, s., 201, 203 ss., Proemio und Introduzione und III, p. 194. v. di Brunellesco. Nach einer langen und höhnischen Schilderung des Styles des XIV. Jahrhunderts heisst es: diese Manier wurde von den Gothen erfunden etc.

Sein Hass war gross. Das Schlimmste, was er von Bauten gewisser Zeitgenossen sagt, ist: »schlechter als die Deutschen.« (Womit zu vgl. X, p. 17. v. di Ant. Sangallo, wo dessen Modell von S. Peter kritisirt wird.[2]) Ihm redet nach Francesco Sansovino,[3] der das Eindringen des vermeintlichen Gothenstyles in Venedig bejammert und nur zaghaft entschuldigt. Mit der Zeit bestärkte dann Einer den Andern in der Erbitterung gegen die gestürzte Grösse.

§. 23.

Das Gothische zur Zeit der Renaissance.

Der gothische Styl arbeitete eine Zeitlang in gewissen Gegenden noch neben der Renaissance freiwillig weiter, obwohl müde und im Ganzen ohne die heitere decorative Ausartung der späten nordischen Gothik. In Venedig 1457 der Chorbau von S. Zaccaria: — in Bologna 1440 S. Giovanni in monte neu gebaut »nach dem Vorbilde von S. Petronio,«[4] — die Annunziata ebenda, nach 1460, vielleicht der späteste freiwillig gothische Bau Italiens; — in Mailand: die Incoronata, unter Franc. Sforza erbaut; — in Siena 1459 zwischen den herrlichen Palästen der Frührenaissance ein gothischer neu verdungen, vielleicht durch Wunderlichkeit des Bauherrn Nanni Marsigli, der eine Façade

---

[1] De urbis Patav. antiquitate, in Graevii thesaur. VI, III, p. 259, 295. — [2] Wie Vasari schon frühe (1544) mit einem spitzbogigen Klosterrefectorium umging, s. I, p. 28, in seiner Selbstbiographie. — [3] Venezia, bes. fol. 140. Vgl. fol. 17, 144. — [4] Vgl. Bursellis, ann. Bonon. bei Murat. XXIII, Col. 894.

mit Details haben wollte genau wie an einem bestimmten ältern Gebäude.[1]

Ausserdem wurde unfreiwillig gothisch weitergebaut an unvollendeten Kirchen, und Architekten ersten Ranges versetzten sich so objectiv als sie es vermochten, in einen für sie widrigen Styl zurück.

In Frankreich, welches von den gothischen Durchschnittstypen einen gewaltigen Vorrath besass, war es 1601 bis 1790 viel leichter, die Kathedrale von Orleans gothisch zu bauen, (Kugler, Geschichte der Baukunst III, S. 114 ff.) da man nicht innerhalb des Gothischen selbst anarchisch herumgeworfen wurde, wie in Italien.

Für S. Petronio zu Bologna verzichtete man zwar auf die riesige Anlage von Querschiff, Kuppel und Chor, allein die gothisch angefangene Façade war ein Gegenstand täglicher Parteiung. Der hart angegriffene Baumeister Ariguzzi klagt 1514: »Leute von jeder Art, Priester, Mönche, Handwerker, Bauern, Schulmeister, Waibel, Geschirrmacher, Spindelmacher, Facchine und selbst Wasserträger thun sich als Baukünstler auf und sagen ihre Meinung'... Aber noch ist keiner auf den Kampfplatz getreten mit Modellen oder Zeichnungen, deren ich mit Sehnsucht gewärtig bin.«[2] In der Folge blieb die Façade unvollendet, vielleicht weniger wegen mangelnder Mittel, als weil man zwischen einer wachsenden Menge von Entwürfen (allmälig bei dreissig, jetzt im Bauarchiv der Kirche) in der That nicht mehr zu einem Entschlusse kommen konnte; darunter zwei gothische Projecte von Baldassar Peruzzi (der auch noch Zeichnungen für den Kuppelausbau lieferte) und von Giulio Romano.[3] (Vergl. §. 18 über Siena.)

Die wichtigste Leistung dieser Art ist die Kuppel des Domes zu Mailand, ein Weihegeschenk des Renaissance-Humors am Grabe der verblichenen Gothik, welche einer solchen Lösung kaum fähig gewesen wäre. Nach vielen vergeblichen Entwürfen und nach Bauanfängen, die man wieder abreissen musste, erbaut seit 1490 zufolge dem Plane des eigens nach Mailand berufenen Francesco di Giorgio mit Hülfe des Omodeo und des Dolcebuono.[4] Wir nehmen an, dass auch die geistreiche und prächtige äussere Bekrönung der Kuppel in der Folge nach Francesco's Entwurf ausgeführt sei. Der Anonymus des Morelli sah sie um 1525 noch unvollendet, als sie sogar von einer Umgestaltung im modernen Styl bedroht war; der »Deutsche« aber, dem man wunderlicher Weise das schon dazu gefertigte Modell übergab, »verlor« dasselbe

---

[1] Milanesi, II, p. 303, ss. — [2] Gaye, carteggio, II, p. 140, s. — [3] Vgl. Gaye, carteggio, II, p. 152; Milanesi III, p. 311; Vasari, VIII, p. 225, Nota v. di Peruzzi. — [4] Gaye, carteggio, I, p. 289; Lettere Sanesi, III, p. 85; Milanesi, II, p. 429—439.

(zum Glück). An den obern Theilen sehr munteres Detail, z. B. Genien, welche an dem gothischen Maasswerk herumklettern, ähnlich wie an der Porta della Carta. (§. 21.) An der Façade sind die Renaissancebestandtheile von Pellegrino Tibaldi (Pellegrini) das älteste, und alles Gothische neuer, wie ein Bild im Palazzo Litta beweist, wo die Façade als Rohbau bloss mit den Anfängen von Pellegrino's Prachtbekleidung dargestellt ist.

Gothisches Maasswerk um 1500 in eigenthümlich genialer Verwilderung goldfarbig auf dunkelblau gemalt, am Gewölbe von Monastero maggiore zu Mailand (von Dolcebuono, vgl. §. 48, 76).

Eine italienische Renaissance-Idee in französisch-gothischen Formen, der unter Ludwig XII. (nach 1504?) erbaute Arc de Gaillon (Ecole des beaux arts, Paris) soll von Fra Giocondo herrühren.[1] Das Gegentheil der bald darauf beginnenden Renaissance, welche wieder gothische Ideen, aber mit Renaissancedetail verwirklicht.

IV. Kapitel.

Studium der antiken Bauten und des Vitruv.

---

§. 24.

Allgemeiner Charakter der Neuerung.

In Italien geht die Cultur der bildenden Kunst zeitlich voran. Letztere besinnt und rüstet sich lange, ehe sie dasjenige zum Ausdruck bringt, was Bildung und Poesie schon vorher auf ihre Weise an's Licht getragen. So war auch das Alterthum längst ein Ideal alles Daseins, bevor man es in der Baukunst ernstlich und durchgreifend ergründete und reproducirte.[2]

Vor einer blossen Bewunderung der antiken Bauten (woran es nie gefehlt hatte), vor einer bloss ästhetischen Opposition wäre überdiess der gothische Styl nicht gewichen; es bedurfte dazu einer ausserordentlichen Stadt und eines gewaltigen Menschen, welche das Neue thatsächlich einführten.

Zu Florenz, in einer Zeit hohen Gedeihens, wird zuerst das Gefühl lebendig, dass die grosse Kunst des XIII. und XIV. Jahrhunderts ihre Lebenskräfte aufgebraucht habe und dass etwas

---

[1] Vasari, IX, p. 160; Nota, v. di Giocondo. — [2] Vgl. Cultur der Renaissance, S. 177 ff.

Neues kommen müsse.[1] Jenes Gefühl wird sehr deutlich 1435 ausgesprochen bei Leon Battista Alberti (geb. 1404).[2] Es sei ihm früher vorgekommen, »als ob die Natur alt und müde geworden wäre und keine grossen Geister wie keine Riesen mehr hervorbringen möchte«; jetzt aus langer Verbannung nach Florenz zurückgekehrt, ist er froh erstaunt, in Brunellesco, dem er diese Schrift widmet, in Donatello, Ghiberti, Luca della Robbia, Masaccio eine neue Kraft zu finden, die den erlauchtesten alten Meistern nichts nachgebe. — Um 1460, als der Styl der Renaissance das Gothische bereits aus seinen letzten Zufluchtsorten vertrieb, durfte Filarete sagen: wenn unser Styl nicht schöner und zweckmässiger wäre, so würde man ihn in Florenz nicht brauchen »a Firenze non s'usaria.«

Die neue Kunst tritt gleich auf mit dem Bewusstsein, dass sie mit der Tradition breche und dass ausser der Freiheit die höchste Anspannung aller Kräfte, aber auch der höchste Ruhm ihre Bestimmung sei.

Alberti fährt an obiger Stelle fort: »Ich sehe nun auch, »dass alles Grosse nicht bloss Gabe der Natur und der Zeiten »ist, sondern von unserm Streben, unserer Unermüdlichkeit ab»hängt. Die Alten hatten es leichter gross zu werden, da eine »Schultradition sie erzog zu jenen höchsten Künsten, die uns »jetzt so grosse Mühe kosten, aber um so viel grösser soll auch »unser Name werden, da wir ohne Lehrer, ohne Vorbild Künste »und Wissenschaften finden, von denen man früher nichts gehört »und gesehen hatte.«

Die Entscheidung zu Gunsten des Neuen konnte nur kommen durch eine grosse That eines ausserordentlichen Mannes, welcher mit dieser That auch für sein und seiner Genossen sonstiges Streben die Bahn öffnete: Filippo Brunellesco von Florenz (1377 bis 1446) und die Domkuppel, seine von Jugend auf erkannte Aufgabe (§. 2, vgl. Fig. 1). Mit dieser wesentlich constructiven Leistung und mit seiner sonstigen Meisterschaft in aller Mechanik siegt zugleich die grosse formale stylistische Neuerung, zu welcher ihn die vor 1407 in Rom begonnenen Studien befähigten. Dazu noch sein Ruhm als Bildhauer und Decorator.

§. 25.

Vernachlässigung der griechischen Baureste.

Griechenland existirte im XV. Jahrhundert nur für Sammler, nicht für die Architekten. Auffallender erscheint es, dass auch

[1] Florenz im Anfang des XV. Jahrhunderts, Macchiavelli, storie fiorent., Eingang des IV. Buches; — Poggius, hist. flor. populi, L. V, ad a. 1422. —
[2] In der Schrift della pittura, opere volgari, ed Bonucci, vól. IV.

die griechischen Tempel auf italischem Boden, in Pästum, Selinunt, Agrigent etc. ignorirt wurden.

Der paduanische Maler Squarcione brachte von seiner griechischen Reise viel Merkwürdiges »tum mente, tum chartis« mit, aber wahrscheinlich nur Sculptursachen.[1] (Ob Polifilo (§. 32) in Griechenland zeichnete?) Später schickte Rafael[2] Zeichner bis nach Griechenland; mit welchem Erfolg wird nicht gesagt. Der Hundertsäulenbau »aus Griechenland« im III. Buche des Serlio (fol. 96) ist reine Fabel. — Eine ägyptische Pyramide und eine palästinensische Grotte nach Aufnahme des Patriarchen Grimani ibid. fol. 93, s.

Ob die Renaissance etwas mit den ächten dorischen Formen Grossgriechenlands, wo ja kein Gewölbe vorkam, hätte anfangen

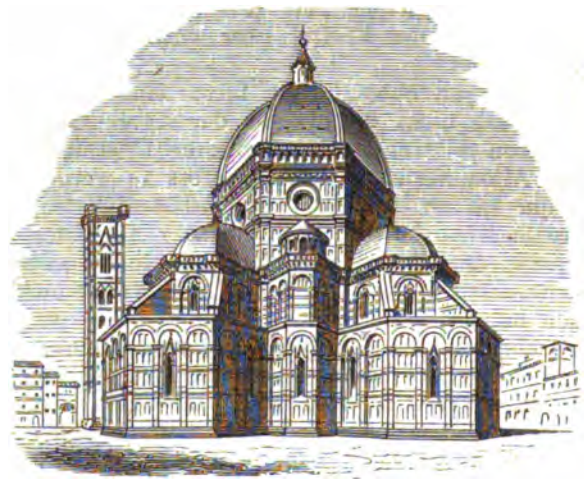


Fig. 1. Dom zu Florenz.

können? Immerhin wären die Griechenbauten, wenn sie schon kein Gewölbe lehrten, des Studiums würdig gewesen, so gut wie Vitruv, der es auch nicht lehrt. Vernachlässigung derselben kam aber überhaupt nicht von einem ästhetischen Bedenken her.

Das viel stärkere Vorurtheil redete zu Gunsten von Rom als geschichtlicher Macht, als alter Mutter der italischen Städte, als grösster Erinnerung der Nation, welche man durch die Kunst erneuern müsse. — Auch diesseits der Alpen wurde das wahre Verhältniss der griechischen Kunst und Cultur zur römischen erst seit Winckelmann bekannt. — Und doch war merkwürdiger Weise

---

[1] Scardeonius, ap. Graev. thes. VI, III, p. 442. — [2] Laut Vasari VIII, 41, v. di Rafaelle.

Serlio [1] um 1540 durch einen blossen historischen Schluss zu der Annahme gelangt, dass die Griechenbauten die römischen weit übertroffen haben müssten.

Rom, welches selber kaum Einen grossen Künstler liefert, wird seit Beginn des XV. Jahrhunderts von allen namhaften Architekten einstweilen des Studiums wegen besucht; unter den Päpsten von Nikolaus V. an (§. 7) wird es dann eine Hauptstätte der ausübenden Baukunst.

Dass Rom auf allen geistigen Gebieten beinahe keine einheimischen Celebritäten aufzuweisen hat, liegt zum Theil an der Malaria und zum Theil an den starken Schwankungen der Bevölkerung gerade in den entscheidenden Kunstzeiten, zum grössten Theil aber an dem von Jugend auf gewohnten Anblicke des Parvenirens durch blosse Protection. Florenz hatte eine gesunde nicht einschläfernde Luft und eine grosse Stätigkeit gerade in denjenigen Familien, welche die grossen Künstler erzeugten. Auch war man von Jugend auf gewohnt, den Genius und die Willenskraft siegen zu sehen. Ausserdem kommt, wenn man billig sein will, in Betracht, dass das kräftige XIV. Jahrhundert, welches im übrigen Italien den Grund zu der ganzen seitherigen Cultur legte, für Rom nicht vorhanden war. Ohne das avignonesische Exil würde Rom damals eine ganz andere Stelle im Geistesleben der Nation eingenommen haben und zwar dauernd. Von Urban IV. bis Bonifaz VIII. war in Rom eine sehr bedeutende künstlerische Thätigkeit gewesen; merkwürdiger Weise liessen dann auch die avignonesischen Päpste, obwohl Franzosen, italienische Künstler und Kunstwerke kommen. [2]

§. 26.

Studien des XV. Jahrhunderts nach den römischen Bauresten.

Gleichzeitig mit den gelehrten Antiquaren Poggio, Blondus, Aeneas Sylvius u. a. und wohl nicht ohne Berührung mit denselben beginnen die Aufnahmen der Architecten in Rom und der Umgegend. [3]

Brunellesco's Vermessungen in Gesellschaft Donatello's schon vor 1407, wobei sie als Schatzgräber galten und als Goldschmiede sich durchbrachten; sein zweiter und dritter Aufenthalt, letzterer bis 1420. Sein Hauptstudium die römische Bautechnik, der structive Organismus, zumal der Gewölbe; doch auch »die musikalischen Proportionen« der antiken Bauten, und, wie der Erfolg zeigt, die ganze Formensprache, die er gross und frei auffasste.

---

[1] Architettura, ed. Venez. 1584, p. 69. — [2] Vasari II, p. 131, v. di Orcagna, u. a. a. O. — [3] Der allgemeine Ruinencultus, vgl. Cultur d. Renaissance, S. 177 ff.

Vasari schöpft hier wesentlich aus der vita anonima di Br., ed. Moreni, p. 152. — L. B. Alberti's Aufenthalt in Rom, (de re aedificatoria. L. III, c. 5.) Auch er grub bis zu Fundamenten hinab. Filarete in Rom unter Eugen IV, (1431—1447); seine Baulehre [1] möchte in ihren Abbildungen ausser den eigenen Phantasien auch Aufnahmen enthalten.

Nikolaus V. beschäftigte vorzüglich den Bernardo Rossellino, dessen Thätigkeit ohne Aufnahmen nicht zu denken ist. Francesco di Giorgio rühmt sich bereits, die meisten antiken Reste in ganz Italien untersucht und mit Vitruv verglichen zu haben. [2] Domenico Ghirlandajo (geb. 1449) zeichnete in Rom nur von Auge, aber so richtig, dass beim Nachmessen nichts fehlte; [3] treffliche bauliche Hintergründe in seinen Gemälden. Cronaca (geb. 1457) maass genau und kehrte nach Florenz heim als lebendige »Chronik« der Wunder von Rom. [4]

Venezianische Miniatoren machten aus solchen frühen Aufnahmen, die ihnen in die für Alles geübten Hände gelangten, zierliche Zeichnungen in Silberstift. Sammlungen solcher in venezianischen Cabineten (s. den Anonymus des Morelli bei Anlass des Cabinets Vendramin).

Im übrigen Italien bilden besonders die Ruinen von Verona eine Art von Schule um sich her. [5] Die Reste von Verona, Theater, Amphitheater, Prachtthore etc., zwar herausgegeben von Giov. Carotto, (Holzschnittwerk von 1540, mit Text Saraina's), [6] aber nach den Zeichnungen des berühmten Gio. Maria Falconetto (geb. 1458 st. 1534). [7] Dieser hatte ausserdem die Reste von Pola aufgenommen und zuerst das Princip der römischen Schaubauten ergründet; er hatte zwölf Jahre lang in Rom die Alterthümer studirt, indem er je die halbe Woche bei Malern arbeitete, um seinen Unterhalt zu gewinnen. Auch die Campagna, das Neapolitanische und Umbrien hatte er untersucht. Ihm zuerst gelangen überzeugende Restaurationen. Später besuchte er Rom noch oft, auch in Gesellschaft Cornaro's (§. 12). Seine Praxis betraf nur kleinere Bauten, er machte sich aber Luft durch das Entwerfen colossaler Phantasiepläne, welche seinen römischen Eindrücken entsprachen.

Fra Giocondo von Verona (geb. 1433?) ging ebenfalls von den dortigen Resten zu denjenigen von Rom über. Sein Jammer über die noch immer fortlaufende Zerstörung, selbst zum Behuf der Kalkbrennerei, in einem Briefe an Lorenzo magnifico. [8]

---

[1] Vgl. Gaye, carteggio, I, p. 200—206. — [2] Bei Della Valle, lettere sanesi, III, p. 108. — [3] Vasari, V, p. 81. — [4] Vasari VIII, p. 116. — [5] Auffallende Ausnahme: das Zeichnungsbuch Bramantino's, welches auch romanische Bauten (aus Mailand und Pavia) enthielt; Vasari XI, p. 269, v. di Garofalo. — [6] Vgl. Vasari IX, p. 179, Nota, v. di Giocondo. — [7] Vgl. Vasari, l. c. 203, 206, 207. — [8] Fabroni, Laur. Med. vita, Adnot. 146.

§. 27.

Studien des XVI. Jahrhunderts.

Mit dem XVI. Jahrhundert steigt der Eifer auf das Höchste; es geschieht ein Versuch zu vollständiger idealer Restauration des alten Rom, in Verbindung mit Aufnahmen in allen Gegenden. Die Abnahme dieses Strebens trifft zusammen mit dem neuen activen Bautrieb der Gegenreformation (§. 10). Keinem Architecten war das eigene Messen erspart, was auf ihre Kunstübung den grössten Einfluss hatte; spät und unvollständig melden sich die Abbildungswerke.

Bramante in Rom unter Alexander VI. (um 1501), schon bejahrt, »einsam und gedankenvoll«, treibt seine Studien bis Neapel.[1] In Florenz Aufnahmen von ihm, einiges mit genauer Maassangabe. Nach Lomazzo[2] wies er besonders die verschiedenen Behandlungsweisen an den römischen Bauten, d. h. die wahre Freiheit innerhalb des Normalen durch genaue Vermessung nach, und der ihm ebenbürtige Peruzzi theilte diess Streben.

Auch Rafael erweist sich als wahren Menschen der Renaissance, indem er von der kostbaren Zeit seiner letzten Jahre einen Theil dem alten Rom widmet. Hiebei ist zu unterscheiden wie folgt:

1. In den ersten Jahren Leo's X. sollten Ausgrabungen und Aufnahmen zu einer officiellen Sache werden. Der berühmte Brief von 1514 oder 1515, mag er von Castiglione, Rafael oder sonst einem Beauftragten herrühren (§. 22), beklagt die Zerstörungen, schreibt sie nicht bloss den Barbaren sondern auch den Päpsten zu, beschwört Leo um Schutz für das noch Vorhandene, mahnt ihn zu eigenen römerwürdigen Bauten und stellt dann als Ziel die Restauration auf, »nach den Resten, die man heute noch sieht, mit den Gebäuden, von welchen noch so viel erhalten ist, dass man sie infallibilmente so restauriren kann, wie sie gewesen sein müssen.« Es folgt eine Andeutung über einen hiefür wichtigen spätantiken Autor (wahrscheinlich ein Regionenbuch); endlich wird die Methode des Aufnehmens festgestellt und zum ersten Mal Plan, Aufriss und Durchschnitt gesondert verlangt. Es ist möglich, dass Rafael an diesem Brief und damals noch an der ganzen Sache gar keinen Antheil hatte, obwohl er sich bereits mit Vitruv beschäftigte. (§. 28.)

2. Wahrscheinlich war die Angelegenheit ins Stocken gerathen, obwohl das Ernennungsbreve Rafaels zum Director der Alterthümer und Ausgrabungen bereits vom 27. Aug. 1516 datirt ist. Sie wurde aber nach einigen Jahren auf einmal rasch unter Rafaels

---

[1] Vasari VII, p. 129, 134, Nota, v. di Bramante. — [2] Tratt. dell' arte, p. 410.

Leitung gefördert; schon waren sehr bedeutende Ausgrabungen gemacht und grosse Theile der gezeichneten Restauration fertig, [1] als Rafael mitten im Vermessen und Restauriren 1520 starb. [2] Fulvius behauptet, Rafaels Zeichenstift geleitet zu haben (v. dessen Antiquitates urbis); grössere Ansprüche besass jedenfalls Fabio Calvi von Ravenna. [3]

3. Rafael schickte Zeichner durch ganz Italien. Winckelmann [4] kannte Aufnahmen des Tempels von Cora, die er dem R. selber zuschrieb und wusste von einem Band ähnlicher Zeichnungen bei Lord Leicester. Wahrscheinlich waren auch die Aufnahmen aus Rom, Neapel, Pozzuoli und der Campagna, welche Giulio Romano 1544 dem Vasari [5] in Mantua vorwies, in Rafael's Auftrag »von Giulio und Andern« gemacht worden. Die Zeichner werden sich in die Aufgabe getheilt und dann Copieen unter einander ausgetauscht haben.

Mit Serlio's Werk beginnen um 1540 Publicationen von dauernder Bedeutung; in der Widmung des III. Buches behält er sich auch die Veröffentlichung der ihm noch unbekannten Ueberreste in Südfrankreich vor. — In den Aufnahmen des jüngern Ant. Sangallo, die sich noch in der florentinischen Sammlung vorfinden, bemerkt man bereits Projecte zur Verbesserung einzelner Fehler der Alten, z. B. des Bogens der Schlussnische im Pantheon. [6] Das zu Durchschnittsregeln durchgedrungene Studium übt seine Kritik an den Denkmälern selbst.

Gegen die Mitte des Jahrhunderts wandten namhafte Architecten noch immer eine Reihe von Jahren auf die römischen Ruinen, so Bartol. Genga [7] und Andrea Palladio.

§. 28.

Einfluss des Vitruv.

Mit dem XVI. Jahrhundert erreicht auch der Einfluss des Baulehrers der goldenen augusteischen Zeit, M. Vitruvius Pollio, seinen Höhepunkt. Fortan glaubte man vor Allem das Alterthum nach seinen eigenen Aussagen richten zu können; Vitruv nahm in der Baukunst bald eine ähnliche Stelle ein, wie schon vorher Cicero in der Latinität, und es bildete sich eine höchst eifrige Partei in seinem Namen.

Vitruv war nie ganz vergessen, aber zur Zeit der Frührenaissance schadete ihm vor der Hand die schlechte Beschaffenheit des

[1] Coelii Calcagnini opera, ed. Basil. 1544, p. 101. — [2] Paul. Jov. elogium Raphaelis, bei Tiraboschi, stor. della letteratura ital. ed. Venez. 1796, Tom. VII, Parte IV, p. 1643; und bei Quatremère, trad. Longhena, p. 551. — [3] Cultur der Renaissance, S. 275. — [4] Anmerkungen über die Baukunst der Alten, S. 25 f. — [5] Vasari X, p. 112, v. di Giulio. — [6] Vasari X, p. 46, im Commentar zur v. di Ant. da Sangallo. — [7] Vasari XI, p. 96, v. di Genga.

Textes, die schwierige Auslegung und die Mangelhaftigkeit, da er z. B. keine Lehre vom Gewölbebau (oder nur vom falschen, VII. 3) enthält. Alberti, de re aedificatoria benützt ihn ohne ihm irgend eine Ehre anzuthun und überbietet ihn sehr an Vielseitigkeit.

Francesco di Giorgio, der (um 1480?) zuerst die Ruinen mit Vitruv verglich (§. 26), und in seinem Tractat die Säulenordnungen nach Vitruv behandelte, fügte doch ein Wort bei, welches für die ganze Renaissance galt: seine Regeln seien mühsam aus den Alten gezogen, die Compositionen aber, welche er mittheilt, sein Eigenthum. Die Renaissance hat das Alterthum nie anders, denn als Ausdrucksmittel für ihre eigenen Bauideen behandelt.

Francesco und sein damaliger Herr, Federigo von Urbino, beriethen alle Gelehrten über die Erklärung Vitruv's. Die erste Ausgabe 1511 war die des Fra Giocondo, welcher damit bis in sein hohes Alter gewartet hatte; Vasari IX, p. 158, s. und Nota v. di Giocondo, wo auch seine übrigen archäologischen Arbeiten verzeichnet sind.

Rafael schrieb 1514 oder 1515 in einem unbezweifelten Briefe: »Ich möchte gerne die schönen Formen der antiken Gebäude wieder finden, weiss aber nicht, ob mein Flug nicht ein Icarus-Flug sein wird; Vitruv gibt mir viel Licht, aber nicht so viel als genug wäre.« [1] — In seiner letzten Zeit hatte er eine freie Ansicht gewonnen und vertheidigte und widerlegte den Vitruv mit Gründen, im liebenswürdigsten Eifer. [2] — Baldassar Peruzzi entwarf den Dom von Carpi »nach Vitruv's Regeln« und zeichnete noch 1527 fortlaufende Illustrationen zu diesem Autor. [3] — Höchst fanatisch redet Serlio in seiner Architettura. [4] Das hochheilige und unantastbare Buch hat immer Recht, auch gegen Römerbauten; diese sind nach Vitruv zu beurtheilen; die ihm Zuwiderhandelnden sind Ketzer etc. Am Schluss des III. Buches die Aufzählung aller eifrigen Vitruvianer.

Die sich allgemach ansammelnde Vitruvliteratur musste sich der italienischen Sprache bedienen, weil lateinische Erklärungen die Sache nur noch mehr erschwert hätten. Uebersetzungen des Vitruv mit Erklärungen und meist auch mit Abbildungen: Cesariani 1521, Vasari VII, p. 126 v. di Bramante mit der stark berichtigenden Nota; — Fabio Calvi, Manuscript in München, Vasari VIII, p. 56, Nota. — Caporali 1536, Vasari VI, p. 57 Nota, 58 Nota, v. di Perugino; ebenda p. 145 Nota, v. di Signorelli. — Daniele Barbaro 1567, unter den Spätern die berühmteste; manche richtige und geistreiche Idee findet sich hier zuerst,

---

[1] Lettere pittoriche I, 52; II, 5. — [2] Coel. Calcagnini opera, ed. Basil. 1544, p. 101. — [3] Vasari VIII, p. 226, vgl. 231, v. di Peruzzi. — [4] Ed. Venez. in 4, 1584, p. 69, 99, 112, 159 b, wozu aus der venez. Folioausgabe 1544 die Stelle S. 155 nachzutragen ist.

vgl. ad. Vitr. III, 2, und IV, 2, wo von der Säulenschwellung und von den Consolen in den Giebelschrägen die Rede ist. — Ueber einzelne schwierige Partien schrieb Gio. Batt. Bertano 1558, der sich auch z. B. um die Theorie der ionischen Volute bemühte: Vasari XI, p. 148, Nota, v. di Garofalo. — Battista da Sangallo, Bruder des oben (§. 27) genannten, hinterliess Erläuterungen, deren Herausgabe unterblieb; Vasari X, p. 21, v. di Ant. Sangallo. Ueber die Bemühungen des florentin. Chorherrn Gio Norchiati s. Vasari XII, p. 234, Nota, v. di Michelangelo.

§. 29.

Die spätern Vitruvianer.

Im Jahr 1542 trat in Rom die vitruvianische Akademie zusammen, welche es indess nicht weit über ein colossales Programm hinaus brachte. Die in dieser Richtung eifrigsten Bauherrn waren damals reiche Venezianer. Zu der Abnahme dieses Fanatismus trugen die Werke und auch die Worte Michelangelo's nicht Weniges bei. [1] — Den besten Gewinn mag der damals noch junge Vignola gehabt haben, der im Dienste der Akademie noch einmal die Ruinen von Rom vermass.

In Venedig beseitigte Jacopo Sansovino die Frührenaissance als angeblicher Vertreter der strengern vitruvischen Richtung; diese wurde gerühmt sowohl an seinen Privatpalästen als an seiner Biblioteca. Bei Anlass der Ecke des Gebälkes (§. 53) der untern dorischen Ordnung der letztern gerieth aber das ganze antiquarische Italien in Bewegung; Cardinal Bembo schickte die Lösungen verschiedener Baukenner ein und auch Tolomei, der Secretär der vitruvianischen Akademie, gab im Namen derselben eine Meinung ab; allein Sansovino hatte schon eine Lösung bereit, durch welche er Alles zufriedenstellte. [2]

Michelangelo's Bestreben ging dahin, »die Ketten und Schlingen wieder zu zerreissen,« welche die Baukunst sich anlegen liess. Man wurde inne, dass er sich überhaupt »weder auf ein antikes, noch auf ein modernes architectonisches Gesetz verpflichtet halte.« Bei Anlass seines schönsten Entwurfes von fünfen für S. Giovanni de' Fiorentini in Rom sagte er selbst:

---

[1] Der Verein und das Programm: Lettere di Claudio Tolomei, ed. Venez. 1589, fol. 103, ss.; — Lettere pittoriche II, 1, sammt Bottari's Anmerkung. — Ueber Cardinal Marcello Cervini, spätern Papst Marcellus II, ein Hauptmitglied, vgl. Ranke, Päpste I, S. 281, 502; Vasari XII, p. 132, v. di T. Zucchero und X, p. 81, im Commentar zu v. di Ant. Sangallo, welcher ein Bad im antiken Styl für den Cardinal entwarf, s. unten. — [2] Vasari XIII, p. 84, v. di Jac. Sansovino; — Franc. Sansovino (Sohn des Meisters), Venezia fol. 44 und 113, wo die Geschichte nicht ohne Uebertreibung erzählt wird.

»Weder Römer noch Griechen haben in ihren Tempeln etwas Aehnliches erreicht.« [1]

Er befreite die Kunst mehr als gut war. Sie hatte vielleicht keine einzige wahrhaft grosse Combination eingebüsst gehabt, aus Rücksicht auf ein Buch, das keinen Bogen wölben lehrte und selbst für das im XVI. Jahrhundert Alltägliche keine Vorschrift enthielt, wohl aber vor Verwilderung der Einzelformen warnte. — Ein verspätetes Bedauern, dass nicht auch für die Malerei ein solches antikes Regelbuch erhalten geblieben, bei Armenini, de' veri precetti della pittura. p. 22.

V. Kapitel.

Die Theoretiker.

§. 30.

Leon Battista Alberti.

Da nach einem allgemeinen Gesetz jener Zeiten die Bildung der Kunst vorangeht (§. 24), so befremdet es nicht, wenn ihre Botin, die literarische Darstellung, auch schon an der Wiege der neu gebornen Architectur zu finden ist. Schon erhebt sie sich von der Beobachtung zur Regel und zur Theorie bei dem grossen Leon Battista Alberti. [2]

Auf jene Jugendschrift über die Malerei folgte sein Hauptwerk über das Bauwesen. Die noch eigenhändig vorhandene italienische Bearbeitung, arte edificatoria (in den opere volgari di L. B. Alberti, ed. Bonucci Tom. IV) reicht bis in's III. Buch, und soweit glaube ich diese citiren zu müssen; von da an aber den ebenfalls von ihm redigirten lateinischen Text de re aedificatoria; das fertige Werk überreichte er 1452 dem Papst Nikolaus V. [3] Die italienischen Ausgaben seit dem XVI. Jahrhundert sind Uebersetzungen Späterer. [4]

Die gothische Baukunst war lauter Rhythmus der Bewegung; die der Renaissance ist Rhythmus der Massen. Dort sprach sich der Kunstgehalt im Organismus aus, hier liegt er wesentlich in

---

[1] Vasari XII, p. 205, 239, 265, v. di Michelangelo; sein Hohn über einen vornehmen Vitruvianer p. 280. — [2] Vgl. §. 24 und Cultur der Renaissance, S. 139. — [3] Vgl. Vasari IV, p. 54 Nota. — [4] Die betreffenden Hauptstellen: arte edificatoria, p. 229, 238, 240 (im I. Buch) und de re aedificatoria, L. VI, cap. 2 u. 5, L. IX, cap. 3 u. 5.

den geometrischen und cubischen Verhältnissen. Alberti beruft sich daher nicht auf Triebkräfte, die im Einzelnen ausgedrückt sein müssten, sondern auf das Bild, welches der Bau gewährt und auf das Auge, das dieses Bild betrachtet und geniesst. In der genannten Jugendschrift della pittura (op. volgari IV, p. 41) leitet er sogar die Baukunst von einer präexistirenden Malerei ab: der Baumeister habe erst von dem Maler seine Säulen und Gebälke gelernt; — die stärkste Aussage für den malerischen Standpunkt der Frührenaissance gegenüber den Bauformen.

Im Hauptzweck: das Gesetz der Abwechslung, des anmuthigen Contrastes (§. 286) in Verbindung mit der Symmetrie (varietà und parilità delle cose); in Betracht der Abwechslung geht er sehr weit, vielleicht im Hinblick auf römische Kaiserthermen, Paläste etc. Es soll z. B. nicht Eine Linie das Ganze beherrschen, da gewisse Theile schöner erscheinen, wenn sie gross, andere, wenn sie klein gebildet sind, die einen, wenn sie in geraden, die andern, wenn sie in geschwungenen Linien laufen u. s. w. Von der Schönheit der Säule ist A. wie die spätern Theoretiker (z. B. Serlio p. 98) bis zum lauten Enthusiasmus durchdrungen. — Die Hauptschilderung einer trefflichen Composition im VI. Buche, vorwiegend eher negativ; am Ende: »omnia ad certos angulos paribus lineis adaequanda«, was verschiedene Deutungen zulässt. Sehr bedeutend ist seine ästhetische Festsetzung der cubischen Verhältnisse der Innenräume. (Vgl. §. 89.)

Sein Versuch einer allgemeinen Bauästhetik im IX. Buch, getrübt durch Einmischung älterer Definitionen, doch nicht unwichtig. Sein höchster Ausdruck: concinnitas, d. h. wohl das völlig Harmonische. Das Grundgefühl, welches das Schlussurtheil über einen Bau spricht, will er nicht genauer untersuchen, er nennt es ein unergründliches Etwas »Quippiam,« quod quale ipsum sit, non requiro. Doch hatte er sich (VI, c. 4) sehr gegen die Ignoranten verwahrt, die da meinten, das Urtheil über Bauschönheit beruhe nur auf einer »soluta et vaga opinio« und die Bauformen seien gesetzlos und wandelbar, wie es Jedem beliebe.

§. 31.

Die Nachfolger bis auf Serlio.

Die nächsten Theoretiker nach Alberti scheinen, soweit sich urtheilen lässt, ihn benützt zu haben. Aufzeichnungen über Mechanik und Construction, über Wasserbauten und den mathematischen Theil der Kunst überhaupt mehren sich gegen Ende des XV. Jahrhunderts. Später absorbirt eine Zeit lang die Bearbeitung des Vitruv (§. 28) diese Kräfte, worauf wiederum grosse neue Sammelwerke sowohl als Bauencyclopädieen entstehen.

Das reich illustrirte Manuscript der Baulehre des Antonio Averulino, genannt Filarete, verfasst um 1460, auf der Marcusbibliothek zu Venedig; die Textproben bei Gaye [1] enthalten ausser jenem Fluch über das Gothische (§. 22) einen Segensspruch über die Renaissance, sodann ein merkwürdiges Verzeichniss aller damaligen berühmten Künstler der neuen Richtung. (Vgl. §. 91.)

Aus dem um 1480 verfassten Trattato des Francesco di Giorgio (§. 28) Auszüge bei Della Valle; [2] die etwas vorgerücktere Zeit erkennbar durch das seitherige Erwachen verschiedener Richtungen, wovon nur das Wenigste die Billigung des Autors hat; er findet lauter »Irrthümer, schlechte Proportionen und Fehler gegen die Symmetrie.«

In Lionardo's Papieren Vieles über Mechanik; sein Mühlenbuch etc. — Ueber Fra Giocondo, seinen Wasser- und Brückenbau und seine theoretische und allseitige Gelehrsamkeit vgl. Vasari, IX, p. 156, 160, 162, 166 v. di Fra Giocondo, Text und Noten. Präcise Geister achteten an der Baukunst überhaupt mehr die mathematische als die künstlerische Seite. Federigo von Urbino schreibt 1468: »die Architectur ist gegründet auf Arithmetik und Geometrie, welche zu den vornehmsten unter den sieben freien Künsten gehören, weil sie den höchsten Grad von Gewissheit in sich haben.« [3]

Vornehmlich Sebastiano Serlio v. Bologna und sein Sammelwerk dell' architettura (mit verschiedenen Titeln der einzelnen Bücher); die erste Ausgabe in folio, Venedig seit 1540; wir citiren die verbreitetere Quartausgabe, Venedig 1584. Nicht in theoretischer, sondern mehr in zufälliger Ordnung Aufnahmen aus dem Alterthum und eine grosse Anzahl von Bauten und Entwürfen der Renaissance, zum Theil von der Erfindung des Autors, zum Theil nach Zeichnungen des Baldassar Peruzzi, den er mehrmals dankbar nennt. (Ueber die Wirkung des Buches nach der ungünstigen Seite vgl. §. 12.)

§. 32.
Polifilo.

Neben der Theorie und der mathematischen Begründung hat auch der Gegenpol, die bauliche Phantastik, in der Literatur ein Denkmal hinterlassen: den architectonisch-allegorischen Roman Hypnerotomachia des Polifilo, d. h. des im Orient gereisten Dominicaners Fra Francesco Colonna von Venedig, geb. um 1433, gest. erst 1527. Die Abfassung des Werkes nach 1485, der erste Druck 1499; seither mehrere Ausgaben mit den Originalholz-

[1] Carteggio I, p. 200—206. — [2] Lettere sanesi, III, p. 108. — [3] Gaye, Carteggio, I, p. 214, vgl. 276.

stöcken gedruckt ohne Seitenzahlen. [1] Es ist eine Liebesgeschichte in mythologischem und märchenhaftem Costüm, welche namentlich als Anlass dient zur Beschreibung und Abbildung idealer Gebäude und Räumlichkeiten. (§. 25. 64.)

Indess werden weder Theoretiker noch Poeten so klar als wir es wünschen möchten von dem grossen Uebergang reden, der sich unter ihren Augen und zum Theil durch sie selber vollzieht. Theils sind sie sich der Dinge nicht bewusst, theils verstehen sich diese für sie von selbst. Eine spätere Zeit erst konnte die Renaissance als den Styl der Verhältnisse in Raum und Flächen im Gegensatz zu allem Frühern erkennen.

Der Raumstyl, der das neue Weltalter in der Baukunst mit sich führt, ist ein excludirender Gegensatz der organischen Style, was ihn nicht hindert, die von diesen hervorgebrachten Formen auf seine Weise aufzubrauchen.

Die organischen Style haben immer nur Einen Haupttypus, der griechische den oblongen rechtwinkligen Tempel, der gothische die mehrschiffige Kathedrale mit Frontthürmen. Sobald sie zur abgeleiteten Anwendung, namentlich zu combinirten Grundplänen übergehen, bereiten sie sich vor, in Raumstyle umzuschlagen. Der spätrömische Styl ist schon nahe an diesem Uebergang und entwickelt eine bedeutende Raumschönheit, die dann im byzantinischen, romanischen und italienisch-gothischen Styl (§. 19) in ungleichem Grade weiter lebt, in der Renaissance aber ihre volle Höhe erreicht.

VI. Kapitel.

Die Formenbehandlung der Frührenaissance.

§. 33.

Unvermeidlichkeit des römischen Details.

Die Composition nach Verhältnissen und für das Auge, welche die Seele der Renaissance (§. 30 u. 32) ist, hatte schon im XII. Jahrhundert und dann in der gothischen Zeit sich geregt. Sie wurde damals ganz besonders hart betroffen durch das gothische Detail, welches einer entgegengesetzten Gedankenwelt ent-

---

[1] Auszüge bei Temanza, vite de' più celebri architetti e scultori veneziani. Vgl. Cultur der Renaissance, S. 187.

stammte; dagegen hätte sie sich von der Formensprache der Römer schon desshalb angezogen finden müssen, weil diese ihr Detail bereits als freies decoratives Gewand gehandhabt hatten. Mit aller Anstrengung suchte man sich nun von jenem schweren formalen Widerspruch zu befreien.

Dazu kam aber noch das stärkste allgemeine Vorurtheil für das alte Rom. Es ist ganz unnütz zu fragen, ob die alten Italiener ein neues eigenthümliches Detail hätten schaffen sollen oder können. Ihre ganze Bildung, die Vorgängerin der Kunst, drängte längst auf den allgemeinen Sieg des Antiken hin; die Sache war im Grossen völlig entschieden, ehe man die Baukunst irgend um ihre Beistimmung fragte. Für Mittelitalien handelte es sich zugleich um einen Sieg der Form über den Stoff; eine bunte Incrustation von Marmor aller Farben und von Mosaik an den wichtigsten Kirchenfaçaden musste weichen vor der ernsten Plastik des römischen Details, mochte auch letzteres thatsächlich ebenfalls nur äusserlich einem Kernbau aus anderm Stoffe angefügt werden, wie schon bei den alten Römern selbst.

Ausserdem adoptirte man nach Kräften auch die Gesetze der römischen Construction. Dabei wusste man jedoch nichts anderes, als dass Anlage, Hauptformen und Verhältnisse gemäss dem jedesmaligen Zweck und der Schönheit erfunden werden müssten. Die Renaissance kennt beinahe gar keine Nachahmungen bestimmter einzelner Römerbauten. Sie hat z. B. trotz aller Bewunderung keinen einzigen Tempel repetirt und überhaupt das Antike nur im Sinne der freiesten Combination verwerthet. (Vgl. §. 28 das Wort des Franc. di Giorgio.) Die Proportionen sind vollends ohne Ausnahme frei gewählt und der Einfluss der antiken Ordnungen auf sie nur ein scheinbarer. In That und Wahrheit hängt die Behandlung der Ordnungen eher von den Proportionen ab.

§. 34.

Das Verhältniss zu den Zierformen.

Anfangs schied man nicht, was der guten oder der gesunkenen Römerzeit, was Gebäuden höchsten Ranges oder blossen Verkehrsbauten etc. angehörte; auch vergrösserte und verkleinerte man nach Belieben das für einen bestimmten Maassstab Geschaffene. Ein in Fiesole gefundenes wunderliches ionisches Capitäl wird von Giuliano Sangallo zum durchgehenden Muster genommen für die Colonnade des Hofes von S. M. Maddalena de' Pazzi in Florenz.[1] Vieles dergleichen, namentlich in den Kranzgesimsen, s. unten. Formen des römischen Decorationsstyles, von Altären,

[1] Vasari VII, p. 211, v. di Giul. Sangallo.

Sarkophagen, Candelabern etc. wurden Anfangs in die Architectur verschleppt.

Eine grössere Gefahr lag in der plötzlichen und sehr hohen Werthschätzung der classischen Zierformen. Dass dieselben nicht die Architectur überwucherten, verdankt man einzig den grossartigen Bauabsichten und der hohen Mässigung der Florentiner. Man erwäge die allgemeine Zierlust und die Prachtliebe des XV. Jahrhunderts, die rasch wachsende Zahl behender Decoratoren und die Hingebung der grossen Florentiner selbst an die Decoration, sobald es ihnen die strenge Kunst erlaubte. Michelozzo meisselte selber Capitäle, wenn ihn der Eifer ergriff; so z. B. für eine Thür im Signorenpalast zu Florenz. [1] Schön gearbeitete Capitäle führten bisweilen zu grössern Aufträgen; Andrea Sansovino bekam daraufhin die Durchgangshalle zwischen Sacristei und Kirche in S. Spirito zu bauen. [2]

In der Theorie weist z. B. um 1500 der Neapolitaner Gioviano Pontano (§. 9) dem Ornamente die erste Stelle an und gestattet selbst dessen Uebertreibung: »et in ornatu quidem, cum hic maxime opus commendet, modum excessisse etiam laudabile est.« — Der Florentiner Alberti dagegen, der es in seinen Bauten liebte, weist ihm doch in seinem Lehrbuche schon 50 Jahre früher einen nur secundären Rang an. L. VI, c. 2: die Schönheit liege in einer solchen Harmonie aller Theile, die bei jedem Hinzufügen oder Weglassen verlieren würde; weil es aber thatsächlich noch immer scheine, als müsse Etwas hinzugefügt oder weggelassen werden und doch das Vollkommnere schwer anzugeben sei, so habe man die Zierformen eingeführt als eine »subsidiaria lux«, als »complementum« der Schönheit. Letztere müsse dem Ganzen eingeboren sein und es durchströmen, während das Ornament die Natur von etwas äusserlich Angeheftetem behalte. (L. IX, c. 8. s. nochmalige Ermahnung, den Schmuck zu mässigen und weise abzustufen.)

§. 35.

Die Säule, der Bogen und das gerade Gebälk.

Die Säule war in Italien niemals ernstlich durch den gegliederten Pfeiler verdrängt worden; jetzt wurde sie ihrer ächten Bildung zurückgegeben und wieder mit ihrer alten Zubehör von Basen und Gebälken in Verbindung gebracht. Ueber die Begeisterung für die Säule als solche §. 30. Von den Gesetzen ihrer Erscheinung weiss Alberti u. A.: dass Säulen, wenn sie sich von der Luft abheben, schlanker erscheinen als vor einer Wand und

---

[1] Vasari III, p. 275, v. di Michelozzo. — [2] Vasari VIII, p. 121, v. di Cronaca und p. 162, v. di A. Sansovino.

dass schon desshalb die Ecksäule entweder dicker gebildet werden oder mehr Canneluren erhalten müsse, was optisch denselben Dienst thue. (Letzteres aus Vitruv IV, 4, aber in neuer Anwendung.) Gegen das Canneliren überhaupt zeigt die Renaissance eher Widerwillen. (§. 134.) Entscheidendes Beispiel: die vier glatten Portalsäulen an der prächtigen Façade der Certosa bei Pavia. (Merkwürdiger Weise cannelirte die nordische Renaissance ihre Säulen und Pilaster häufig wieder.)

Glücklicher Weise liess sich Italien seine Bogen auf Säulen nicht mehr nehmen, obwohl es an Einwendungen dagegen nicht fehlte. Am Innenbau sowohl als an der fortlaufenden Halle des Klosterhofes wie des städtischen Platzes wird der Bogen ohne Vergleich häufiger angewandt als das gerade Gebälk. (Fig. 2.)



Fig. 2. Halle an S. Maria bei Arezzo.

Schon Brunellesco gab bekanntlich dem Bogen seine antike Archivolte wieder, glaubte sich indessen doch an feierlichen Bauten (S. Lorenzo, S. Spirito in Florenz) zu einer Art von Gebälkstück zwischen Capitäl und Bogenansatz verpflichtet. — Alberti verlangt für den Bogen eine Ueberhöhung bis zu ¹/₃ des Radius, damit er schlanker und belebter aussehe und weil für die Untensicht (durch Simse, Deckplatten) etwas davon verloren gehe. Allein L. VI, c. 15 verlangt er für die Säule immer das gerade Gebälk, indem der Bogen nur auf Pfeiler passe. Auch das Einschieben eines Gebälkstückes über dem Säulencapitäl versöhnt den Mann nicht, welcher im Stande war, italienische Hexameter und Pentameter zu construiren. Von seinen eigenen Bauten haben die Halle von Pal. Stiozzi und die Capelle des h. Grabes an S. Pancrazio gerades Gebälk. Seine schlaue Insinuation L. IX, c. 4: für Loggien sehr vornehmer Bürger (§. 104) gezieme sich gerades Gebälk, für die von mittelmässigen Familien Bogen.

Es half nichts; Bogen und Säulen sind bei richtiger Behandlung vollkommen entsündigt und werden herrschen bis ans Ende der Tage. Sobald man die Halle wölbte, (wie Alberti a. a. O.

doch auch verlangt) hatte das gerade Gebälk keinen Werth mehr; es machte das Gewölbe nur dunkel und war dabei nicht tragfähig. Denn auf die Weite der Intervalle konnte man doch nicht verzichten. Es blieb beschränkt auf oberste Stockwerke von Hallen, wo es dann meist von Holz construirt wurde und eine hölzerne Flachdecke trug. (Fig. 3.)

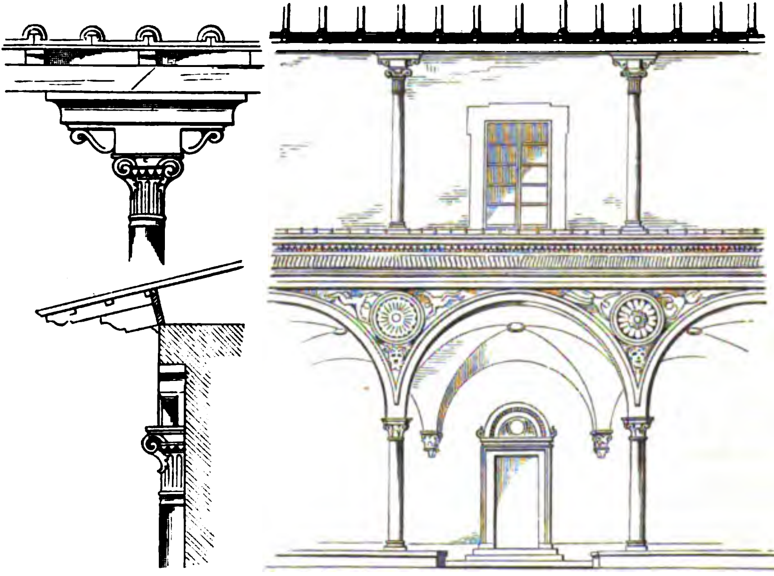


Fig. 3. Hof in S. Croce zu Florenz.

In der höhern Kunst wird das gerade Gebälke bisweilen angewandt zur Erzweckung eines Contrastes mit den Bogen. Brunellesco unterbricht an der Vorhalle der Capella de' Pazzi bei S. Croce in Florenz, Giuliano Sangallo am Klosterhof von S. M. Maddalena de' Pazzi höchst wirkungsreich das gerade Gebälk durch Einen grossen Bogen in der Mitte. (Sehr im Grossen und majestätisch wirksam: an Vasari's Uffizien das Versparen des Bogens auf den hintern Durchgang.)

Bramante's (nicht ausgeführtes) drittes Stockwerk um den grossen vaticanischen Hof, eine offene Säulenhalle mit geradem Gebälk und oblongen Mauerflächen darüber, als Contrast gedacht zu den Bogen und Pfeilermassen der zwei untern Stockwerke. [1] — In kleinen Dimensionen, wo die antiken Intervalle leicht zu behaupten waren, findet sich bisweilen eine anmuthige und strenge

[1] D'Agincourt, Archit. Taf. 57.

Anwendung des geraden Gebälkes. So im Hof des Pal. Massimi in Rom von Peruzzi. — Dass halbrunde Hallen ein gerades Gebälk forderten, versteht sich von selbst. Hof der Vigna di Papa Giulio.

Michelangelo's Conservatorenpalast auf dem Capitol; die Hallen mit geradem Gebälk auf Pfeilern, welche zur Versüssung des Eindruckes Säulen hart neben sich haben; ein wunderliches Compromiss verschiedener Elemente.

Neue Herrschaft des geraden Gebälkes in der Schule Palladio's. Man vergesse nicht, dass bis nach 1585 in Rom noch das Septizonium des Severus vorhanden war: drei offene Hallen über

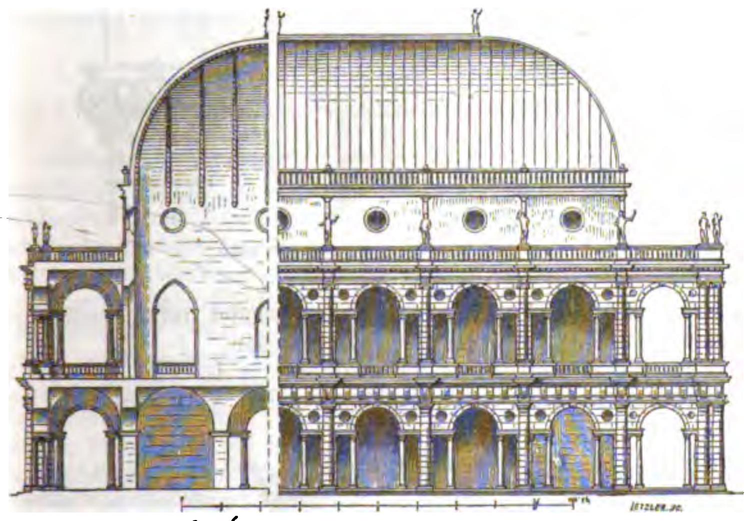


Fig. 4. Basilica zu Vicenza.

einander, alle korinthisch und mit geradem Gebälk. Palladio's Pal. Chieregati in Vicenza ist sichtbar davon inspirirt. — Unter den Werken der Nachfolger das riesigste Beispiel: die zwei Höfe des Collegio elvetico (jetzige Contabilità) zu Mailand, nach 1600 von Fabio Mangone.

Um die Mitte des XVI. Jahrhunderts werden zwei schöne Motive häufiger: zwei gerade Gebälkstücke, auf Säulen ruhend, nehmen einen Bogen in die Mitte (schon an Bauten der diocletianischen Zeit, jetzt an Palladio's Basilica zu Vicenza. Fig. 4); — oder: gerade Gebälkstücke auf zwei Säulen wechseln mit Bogen ab. (Lieblingsform des Galeazzo Alessi und seiner Schule; über den Gebälkstücken verzierte runde oder ovale Vertiefungen mit Büsten.)

§. 36.

Die antiken Ordnungen im XV. Jahrhundert.

Unter den Säulenordnungen der Römer nahm die häufigste, in ihrer Art freieste und reichste, die korinthische, auch jetzt die erste Stelle ein. Doch wurde sie nur ausnahmsweise den feierlichern Mustern nachgebildet. Seltener erscheint einstweilen die ionische und die Composita (Fig. 5 u. 6); erst im XVI. Jahr-

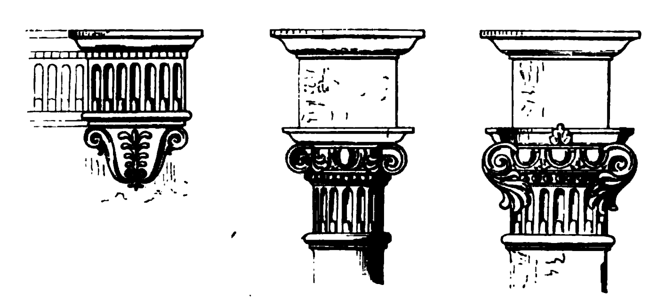


Fig. 5. Details aus den Servi zu Siena.

hundert wird die dorische ernstlich angewendet unter beständiger Concurrenz einer vermeintlichen toscanischen.

Von Alberti ausser de re aedificatoria L. VII, c. 6 bis 10 und 15 eine frühere Schrift I cinque ordini.[1] Unabhängig von

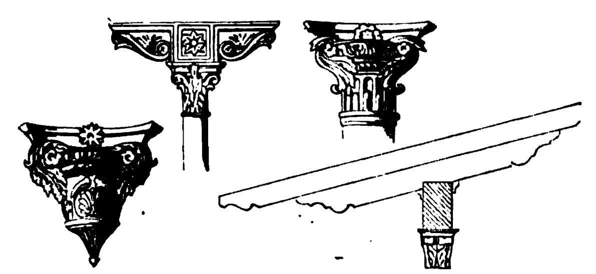


Fig. 6. Details aus der Badia bei Fiesole.

Vitruv gibt er das Resultat selbständiger Vermessungen und eigenen Nachdenkens. Der dorische Echinus ist ihm eine lanx (Schüssel); die ionische Volute erscheint ihm wie eine Rolle von Baumbast, welche über eine solche lanx herabhängt. (Gewiss dem wahren Ursprung gemässer als Vitruv's Vergleichung mit

[1] Opere volgari, Tom. IV. Vgl. auch Vasari IV, p. 54, 58, v. di Alberti.

Weiberlocken.) Das Stylobat oder Piedestal heisst bei ihm (z. B. L. IX, c. 4) arula, Altärchen; ein falsches Bild, das sich auch wohl formell durch falsche Ausbildung des betreffenden Stückes rächen konnte, und doch hätte jede andere Ableitung vielleicht noch mehr irre geführt.

Die Composita zuerst im Hof von Pal. Medici in Florenz? dann im Pal. Gondi. Alberti nennt sie die italische, »damit wir nicht gar Alles als Anleihe von aussen gelten lassen.« Die schönsten korinthischen Capitäle sind in der Regel die florentinischen einblättrigen, mit Delphinen und andern Phantasieformen (Fig. 7). In den Hallenhöfen wird durchaus nicht immer abgewechselt, sondern eher dieselbe Ordnung durch zwei, drei Stockwerke beibehalten.

§. 37.
Die Halbsäulen und vortretenden Säulen.

Halbsäulenordnungen auf Stylobaten, als Einfassung von Pfeilern mit Bogen, hauptsächlich in grössern Palasthöfen, auch im Innern von Kirchen, hatten ihr Vorbild an den untern Stockwerken der römischen Schaubauten, hauptsächlich des Colosseums und des Marcellustheaters. Vortretende Säulen mit vorgekröpften Gebälken, wie man sie an den Triumphbogen vorfand, wurden vor der Hand nur an Portalen angebracht.

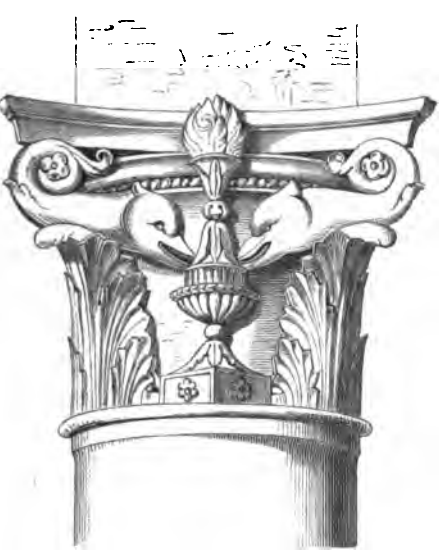


Fig. 7. Florentinisches Capitäl. (J. Stadler.)

Eine der frühesten Halbsäulenordnungen, diejenige an Alberti's Façade von S. Francesco zu Rimini (1447); dann die ziemlich schlanke im Hofe des Pal. di Venezia zu Rom (seit 1455) von Francesco di Borgo San Sepolcro. [1] Das berühmteste Beispiel am Palazzo Farnese s. unten. — Von den Kirchen des Florentiners Baccio Pintelli: S. Agostino und S. Maria del Popolo zu Rom, das Innere. — Selten

[1] Vasari IV, p. 9, im Comment. zu v. di Giul. da Majano.

wurde die Halbsäulenordnung auch für Façaden angewendet; erst mit Rafael und dann besonders um 1550 mit Alessi und Palladio mehren sich die Beispiele. Vgl. §. 54.

Die erste Kirchenfaçade mit frei vortretenden Säulen wäre (erst 1514) diejenige von S. Lorenzo in Florenz nach dem Plane Michelangelo's geworden; (die schon sehr weit gediehenen Vorbereitungen dazu Vasari I. p. 106, Introduzione). — Die vortretenden Säulen neben oberitalischen Kirchenportalen zählen nicht, weil sie nur Umdeutungen eines mittelalterlichen Motives sind und keine Ordnung bilden.

§. 38.

Der Pilaster und das Kranzgesimse.

Wie für die Pfeilerhöfe die untern Stockwerke der römischen Schaubauten, so wurde für die Façaden das oberste Stockwerk jener zum einflussreichen Vorbilde. Vom Obergeschoss des Colosseums hauptsächlich stammen die Pilasterordnungen.

Der römische Pilaster, eine in Flachdarstellung übertragene Säule (was die griechische Ante nicht war) hatte vortretende Säulen accompagniren helfen, sich zu jedem Mauerabschluss, zur Ecke hergegeben, auch wohl die Halbsäule oder vortretende Säule schlechthin ersetzt (z. B. an Prachtthoren). Reihenweise hatten ihn die Römer an jenen Schaubauten angewandt, um, nach Abschluss der untern Hallenstockwerke mit Halbsäulen, das Auge über die geschlossene Wandmasse des obersten Stockwerkes aufwärts zu leiten und letzterer ihre Schwere zu benehmen. Amphitheater in der Provinz (Pola, Nimes) hatten auch wohl Pilaster von unten auf. Ausser dem Colosseum kommt auch das Amphitheatrum castrense in Betracht, dessen obere Ordnung damals laut alten Abbildungen viel besser erhalten war. Endlich hatte auch das Mittelalter (und nicht bloss in Italien) die Gewöhnung an jede Art vertikaler Wandgliederung durch Mauerstreifen wach erhalten.

Die Renaissance verwandte nun den Pilaster ohne alles Bedenken und massenhaft; sie schätzte ihn schon als Repräsentanten ihrer geliebten Säule. — (Unbegreiflich die Verirrung Palladio's, der bisweilen auch Schwellung und Verjüngung von der Säule auf den Pilaster übertrug.)

Der Pilaster wird der Ausdruck des Strebenden und Ueberleitenden. Sein Einfluss auf die Stockwerkhöhen ist viel geringer als der der letztern auf ihn. — Alberti erwähnt (L. VI, c. 12) den Pilaster, aber nicht die Pilasterordnung, die er doch anwandte.

Der Pilaster tritt in verschiedene Verhältnisse zu der toscanischen Rustica, der venezianischen Incrustation und dem oberitalienischen Backsteinbau, sowohl an Kirchen als an Palast-

façaden. In jeder der drei Richtungen verlangt insbesondere die Frage der Gesimse, zumal des obersten Kranzgesimses eine eigene Lösung. Es ist eine Sache des feinsten Tactes, die Gesimse, welche sich nicht in Flachdarstellung umsetzen lassen, wie die zum Pilaster umgedeutete Säule, richtig zu den Pilastern und zugleich zum Ganzen zu stimmen.

Für das Kranzgesimse tritt die Frage ein: ob es mehr ein Gesimse des obersten Stockwerkes oder des ganzen Gebäudes sei? Ferner kommt eine allgemeine Voraussetzung in Betracht, welche während der ganzen guten Bauperiode herrschte: dass das Kranzgesimse eins sein müsse und keine Unterbrechung vertrage. Principielle Aussage hierüber bei Serlio L. IV, fol. 178 und zwar mit Berufung auf Bramante. Ausserdem verlangen in die allgemeine Harmonie verschmolzen zu werden: die Wucht des Sockels, die Massigkeit des Erdgeschosses, die Nuancirung der Fenster nach Stockwerken u. A. m.; namentlich bedingen sich Fenster und Pilaster in hohem Grade. Aus diesem und andern Elementen entsteht ein Scheinorganismus, der im Detail aus dem Alterthum entlehnt, in der Combination völlig neu ist und höchst wahrscheinlich als der bestmögliche Ausdruck für den Rhythmus der Massen, für die Architektur der Proportionen betrachtet werden darf. Gemäss dem Character der Zeit, welcher das Individuelle auf das Höchste entwickelte, offenbart sich auch hier eine freie Vielgestaltigkeit, aber eine gesetzliche, von aller Phantastik entfernte.

§. 39.

Die Rusticafaçade von Florenz und Siena.

Der florentinische Burgenbau aus Quadern wird von jeher die Vorderseite derselben roh gelassen haben; es genügte die genaue und scharfe Arbeit an den Kanten. Als die Burgen zu Palästen wurden, behielt man diese s. g. Rustica bei, und das Gebäude war damit als ein adeliges oder öffentliches bezeichnet. Mit der Zeit gesellte sich hiezu Absicht und künstlerisches Bewusstsein und so wurde der florentinische Palast ein gewaltiges Steinhaus, dessen Eindruck auf Wenigkeit und Mächtigkeit der einzelnen Elemente beruht.

(Die stolze Festigkeit dieser Façaden und ihre Wirkung auf die Phantasie. Ihre Vornehmheit: »non esser cosa civile,« vgl. §. 9, bei Anlass des Pal. Strozzi.)

Nach einer Rechtfertigung aus unfertigen, irrig für vollendet gehaltenen Römerbauten (Porta maggiore in Rom, Amphitheater von Pola und Verona etc.) sah sich erst das XVI. Jahrhundert um; die Frührenaissance behandelte die Rustica ohne alle kümmerliche Rücksicht auf Rom als Hauptausdrucksmittel des mäch-

tigsten monumentalen Willens und machte damit erst recht einen wahrhaft römischen Eindruck. Die wichtigsten florentinischen und sienesischen Paläste sind diejenigen mit Rustica ohne Pilaster. Die Rustica in ihren verschiedenen Abstufungen, je nach den Stockwerken und auf andere Weise, ist hier ein freies nach Belieben verwendbares Element der Kunst geworden. Den einzigen grossen Gegensatz bildet das Kranzgesimse, neben welchem jedoch ein weit vortretendes Sparrendach sich noch lange behauptet. Vgl. unten §. 91.

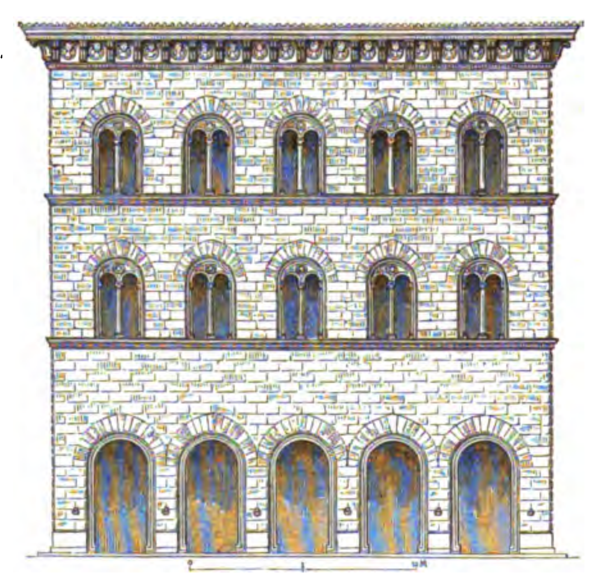


Fig. 8. Pal. Spannocchi zu Siena.

Ein Verzeichniss von dreissig zwischen 1450 und 1478 erbauten Palästen bei Varchi III, p. 107, worauf noch ein Nachtrag folgt, beweist die allgemeine Verbreitung des Baugeistes. — Von Michelozzo: Pal. Medici (Riccardi) mit unsymmetrischer Façade, abgestufter Rustica und prachtvoll schwerem Kranzgesimse. — Brunellesco: Pal. Pitti, eine völlig regelmässige Anlage, deren einziges besonderes Prädicat die geringere Ausdehnung des obersten Stockwerkes ist; höchst majestätische Wirkung; ein Bild der höchsten Willenskraft und Verzichtung auf allen Schmuck. — Giuliano da Majano und Cronaca: Pal. Strozzi, leichter und schwungvoller mit schönstem Verhältniss der Stockwerke und einem glatten Fries unter dem berühmten Kranzgesimse. — Giuliano da Sangallo: Pal. Gondi und vielleicht Pal. Antinori u. a. m.

In Siena: von Bern. Rossellino: Pal. Nerucci. — Von Cecco di Giorgio: Pal. Piccolomini und Pal. Spannocchi (Fig. 8). Siena hatte bis jetzt sehr am Backstein gehangen; diese Bauten sind die ersten grossen Steinpaläste. Anderes wie z. B. der niedliche Pal. Bandini-Piccolomini und die kleinen Kirchen dieser Zeit zeigt am Backsteinbau steinerne Gliederungen.

Nuancen der Rustica: das Weglassen der verticalen Fugen; das Glattbleiben des obersten Stockwerkes; Cronaca gibt gerne

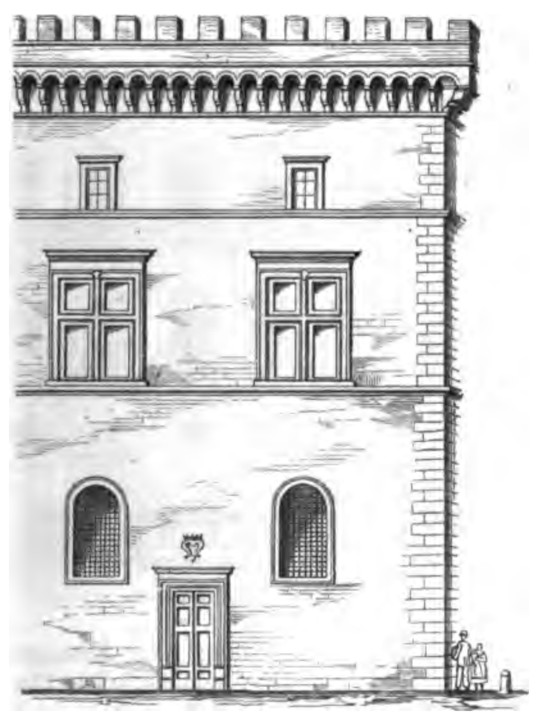


Fig. 9. Pal. di Venezia zu Rom.

bloss den Ecken die volle Rustica, den Flächen aber eine gedämpfte oder überhaupt nur Rustica an den Ecken.

Das florentinische Kranzgesimse hatte zum Vorgänger gehabt einen Zinnenkranz mit weit vorragenden Consolen (so noch im XV. Jahrhundert am Pal. di Venezia zu Rom, Fig. 9); daher war das Auge schon an eine mächtige Bildung und starke Schattenwirkung gewöhnt. Vollendet und unübertrefflich dasjenige am Pal. Strozzi; Cronaca ahmte ein in Rom befindliches Gesimsstück in richtiger Vergrösserung nach, vgl. Vasari VIII, p. 117, s. v. di Cronaca, wo er desshalb auf das Höchste gerühmt, Baccio

d'Agnolo aber, wegen seines Kranzgesimses an Pal. Bartolini bitter getadelt wird; letzteres war ebenfalls aus Rom, aber in unrichtiger Proportion entlehnt.

Neben diesen vorherrschend korinthischen sehr kostspieligen Steinkränzen behauptet sich das vorragende Dach mit hölzernen oft reich und schön gebildeten Sparren. Dieselben setzen fast unmittelbar über dem Mauerabschluss, etwa über einem Eierstab an. (Pal. Antinori etc.) Merkwürdige Nachwirkung in Stein: die Vorhalle von S. Maria delle grazie bei Arezzo, mit hängenden verzierten Steinplatten, die drei Braccien weit vortreten. [1] Durch

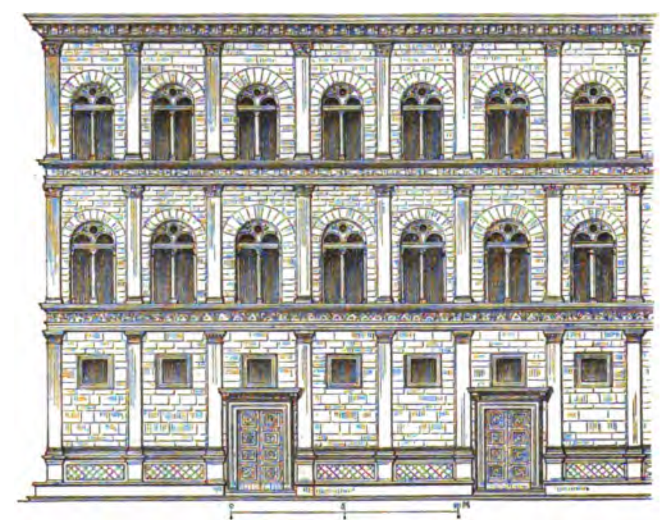


Fig. 10. Pal. Ruccellai zu Florenz.

diesen Zwiespalt kam in die Bildung aller Kranzgesimse überhaupt ein starkes Schwanken. Der edelzierlichen Porta S. Pietro in Perugia (§. 109) fehlen die Theile von Zahnschnitt und Eierstab aufwärts, wahrscheinlich weil 1481 die Behörde plötzlich andere Details verlangte als die, welche der Meister, Agostino von Florenz, wollte. [2]

§. 40.

Die Rustica mit Pilasterordnungen.

Von Florenz ging dann auch der erste Versuch aus, die Rusticafaçade durch Pilasterordnungen und zwar mehrere über

---

[1] Vasari V, p. 136, s. v. di Ben. da Majano. Vgl. Fig. 2 auf S. 47. — [2] Mariotti, Lettere pittoriche perugine, p. 98.

einander, sammt ihren Gesimsen und Sockeln auf neue Weise zu beleben. Zur völligen Reife gedieh das Motiv erst durch Bramante. [1]

Bern. Rossellino: Pal. Pius II. in Pienza (1462), wo Rustica und Pilaster auf einem Kernbau incrustirt sein sollen. [2] — L. B. Alberti: Pal. Ruccellai in Florenz (etwa 1460 bis 1466); die Rustica sehr gemässigt, um die Pilaster nicht zu übertönen (Fig. 10). Der Versuch fand zunächst keine Nachfolge. (§. 53.)

Bramante, von seiner oberitalischen Zeit her sehr an die

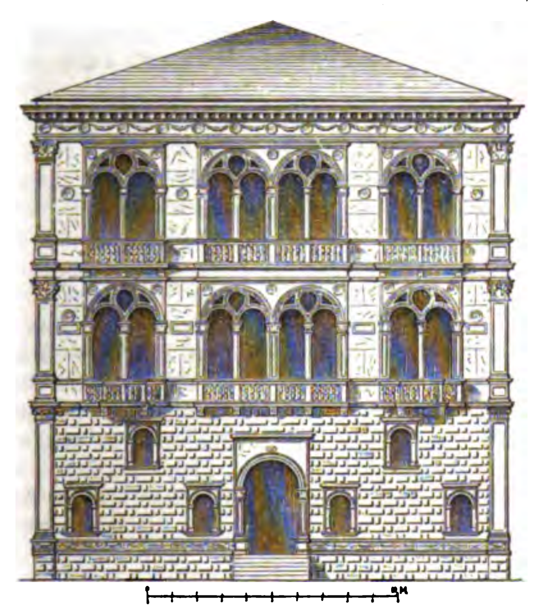


Fig. 11. Pal. Corner-Spinelli zu Venedig.

Anwendung der Pilaster gewöhnt, gab nach 1500 in Rom an den Façaden der Cancelleria und des Pal. Giraud das Vollendete: das Erdgeschoss blosse Rustica; an den Obergeschossen die Pilaster zu zweien gruppirt und zur Rustica und zu den Fenstern aufs Feinste gestimmt; das Kranzgesimse das des ganzen Gebäudes und doch mit den Pilastern des obersten Geschosses in völliger Harmonie; ein Problem zu dessen Lösung einstweilen nur Bramante befähigt war.

---

[1] Ob diess die frühesten Pilasterordnungen überhaupt sind? oder ob es etwa noch frühere an Palästen mit glatten Mauern gab? — [2] Campani vita Pii II, bei Murat. III, II, Col. 985. (In den Comment. Pii II, L. IX, p. 425, wird man darüber im Ungewissen gelassen.) Abgeb. in Lübke's Gesch. der Architektur, 3. Aufl. S. 658.)

§. 41.

Die Rustica ausserhalb Toscana's.

Im XV. Jahrhundert tritt die Rustica ausserhalb Toscana's unsicher und nur wie eine florentinische Mode auf und mischt sich gerne mit fremdartigen Elementen. Neapel: Pal. Colobrano 1466 mit zaghafter Zierlichkeit des Gebälkes und des Portals. — Bologna: Erdgeschoss des Pal. del Podestà 1485 mit geblümter Rustica »in modum rosarum« und Halbsäulen dazwischen.[1] — Erdgeschoss des Pal. Bevilacqua, mit diamantirter Rustica. — Ferrara: noch preziöser, Pal. de' Diamanti 1493. — Rom: die zum Theil guten und auch schon mit Pilastern versehenen vorbramantischen Bauten, wie z. B. Governo vecchio. — Venedig: die unglückliche Façade von S. Michele 1466; das Erdgeschoss des edeln Pal. Corner-Spinelli (Fig. 11).

§. 42.

Venedig und die Incrustation.

Sowie Florenz die Stadt der Rustica, so ist das sichere und ruhige, auf enge Pracht und daher auf kostbares Material angewiesene, selbst an Mosaik gewöhnte Venedig die Stadt der Incrustation. Nachdem sich der Kirchenbau derselben lange Zeit mässig und der Profanbau (mit Ausnahme des marmornen Teppichmusters des Dogenpalastes) gar nicht bedient, sondern den Backstein gezeigt hatte, brachen mit einer letzten und höchsten Steigerung des Luxus alle Schleusen der Stoffverschwendung auf.

Pii II. Comment. L. III, p. 148, etwa 1460: »Urbs tota latericia pulcherrimis aedificiis exornata; verum si stabit imperium, brevi marmorea fiet; et iam nobilium patriciorum aedes marmore undique incrustatae plurimo fulgent auro.« — Die Vergoldung des Helmes am Marcusthurm hatte schon viele tausend Ducaten gekostet. — Sabellico's Besuch in der Bauhütte der Certosa S. Andrea, wo die Steine wahrscheinlich für die Façade fertig lagen, um 1490: lauter inländische Arten aus verschiedenen Gruben am Fuss der Alpen, wetteifernd mit dem lakonischen, synnadischen, thasischen, numidischen, augusteischen Stein, auch mit dem Ophit.[2] Ausserdem aber bezog man noch immer vielen Marmor von Paros und Steine verschiedener Art von andern Inseln des Archipels.[3] Auch Lieferungen von Incrustationen für

---

[1] Bursellis, bei Murat. XXIII, Col. 906. — [2] Sabellicus, de situ Venetae urbis, L. III, fol. 92 (ed. Venez. 1502). Ueber diese Namen, deren richtige Anwendung der Autor verantworten mag, vgl. Ottfr. Müller, Archäologie, §. 268. — [3] Sabellicus, l. c., fol. 86, 87; Sansovino, Venezia, fol. 141.

andere Städte gingen über Venedig. [1] Es bildete sich bei den vornehmen Venezianern eine Steinkennerschaft aus. Die sonst so kunstsinnigen venezianischen Gesandten bei Hadrian VI. (1523) kamen doch in die grösste Ekstase beim Anblicke von Porphyr, Serpentin und andern römischen Prachtsteinen. [2] An Kenner dieser Art dachte vielleicht Serlio bei seinem Project einer mit bunten Incrustationsfragmenten zu verzierenden Loggia. [3]

Im damaligen Rom ist die Incrustation an Bauten, zumal profanen, schon eine fast unerhörte Ausnahme und nur bei einem nahen päpstlichen Verwandten möglich. Lettere pittoriche I. 33, über einen incrustirten Palasthof des Lorenzo Medici. Die Fundstücke von Porphyr, Serpentin, Giallo, Paonazetto, Breccien etc. aus den Ruinen wurden sonst bereits für den Schmuck von Altären u. dgl. aufgehoben, und Peruzzi brauchte 1532 eine Specialerlaubniss, um nur vier Saumthierlasten von dergleichen nach Siena bringen zu dürfen, für den Hochaltar des Domes. [4] — Florenz hatte die Incrustation gehabt und sie überwunden; Alberti, welcher [5] die Technik angibt, hatte sie an der Façade von S. M. novella angewandt nur weil schon das XIII. Jahrhundert unten damit begonnen hatte.

In Venedig wollte sich sogar die Vergoldung, im Innern der Paläste viel gebraucht, auch der Façaden bemächtigen; nur ein Staatsverbot verhinderte es. [6] Comines fand 1494 am Dogenpalast wenigstens den Rand der Steine zollbreit vergoldet. [7] — Flüchtige Vergoldung einzelner Bautheile bei Festen kommt auch sonst vor, z. B. an Fenstern, Consolen und Oberschwellen bei einer fürstlichen Hochzeit zu Bologna, Ende des XV. Jahrhunderts, [8] an Säulen, Simsen und Pforten des Pal. Medici in Florenz 1536 beim Empfang Carls V. [9] Das schönste Privathaus von Ferrara war 1442 »tutta mettuda,« d. h. »messa ad oro di ducato,« doch wohl nur im Innern. [10] — An und für sich war manche Incrustation so theuer als eine ganz solide Vergoldung und das Verbot der letztern hatte wohl nur den Zweck, den Neid gegen Venedig nicht zu steigern.

§. 43.

Verhältniss der Incrustation zu den Formen.

Die Incrustation neigt sich unvermeidlich dem Decorativen zu auf Kosten des Architektonischen. Der Styl der Frührenais-

---

[1] S. Gaye, carteggio, I, p. 176, für S. Petronio in Bologna im J. 1456. — [2] Tomaso Gar, relazioni etc. I, p 104, s. — [3] L. VII, p. 106. — [4] Milanesi III, p. 114. — [5] L. VI, c. 10, vgl. c. 5. — [6] Sabellicus l. c. L. II, fol. 90. — [7] L. VIII, chap. 15, oder nach anderer Zählung Charles VIII, chap. 21, vgl. §. 162. — [8] Beroaldi orationes, fol. 27, Nuptiae Bentivolorum. — [9] Lettere pittoriche III, 12. — [10] Diario ferrar., bei Murat XXIV, Col. 199.

sance in Venedig verdient sogar kaum noch den Namen eines Baustyles. Es fehlte an eigentlichen Architekten, oder wenn sie vorhanden waren, so konnten sie nicht aufkommen. Auch bei der höchsten Stoffpracht hätte man edler und kräftiger componiren können. Die Architekturen auf den Bildern Mantegna's und seiner Schule, auch auf den Legendenbildchen Pisanello's in der Sacristei von S. Francesco zu Perugia stellen öfters Incrustationsbauten dar, wie sie Venedig nicht hat. — Ueber die richtige Anwendung der Incrustation an der Certosa bei Pavia siehe unten §. 71.

Alles geht aus von der schönen polirten Erscheinung der einzelnen Platte von Marmor irgend einer Farbe, von Porphyr, Serpentin etc. Sie werden symmetrisch gruppirt und mit Streifen contrastirender Farben umgeben. Der Pilaster als Ordnung fände hier keine Gunst; er dient nur als Abschluss der verzierten Massen, als Ecke, und wenn man die horizontalen Gesimse und Sockel dazu rechnet, als Einrahmung. Die prachtvollen Arabesken, womit man ihn häufig anfüllt, sind desshalb auch oft identisch mit denjenigen der Friese, das vertikale Ziermotiv mit dem horizontalen. Immer erhält der Pilaster ein eigenes Rahmenprofil und oft in seiner Mitte eine runde Scheibe aus irgend einem farbigen Steine, deren Stelle auch wohl ein Relief (§. 236) einnimmt. Der Ruhm der Gebäude hängt mehr von diesen Arabesken ab, als von dem baulichen Gehalt; ihre Urheber werden gerne genannt, z. B. Sansovino, Venezia, fol. 86 bei Anlass der Pforte von S. Michele, deren Zierrathen von Ambrogio da Urbino herrührten. Als Tullio Lombardo seine Friese (für welchen Bau wird nicht gesagt) in Treviso vollendet hatte, wurden sie im Triumph durch die Stadt geführt. [1]



Fig. 12. S. Zaccaria in Venedig.

Der Styl dieser Arabesken ist von der Decoration höchsten Ranges entlehnt. Oft geht unter dem Fries noch ein zweites, ebenfalls verziertes Band hin. Die eigentliche Gesimsbildung bleibt dagegen vernachlässigt wie Alles, was nicht zur Pracht gehört.

[1] Pompon. Gauricus de sculptura, bei Jac. Gronov. thesaur. graec. antiqq. Tom. IX, Col. 773.

Zwischen Pilaster oberer und unterer Stockwerke ist kein Unterschied. Die einzelnen Gebäude: S. Zaccaria (Fig. 12), S. M. de' Miracoli, S. Giovanni Crisostomo und andere Kirchen desselben Typus. Die Paläste Trevisan, Malipiero, Manzoni - Angaroni, Dario, Corner-Spinelli (Fig. 11), Grimani a San Polo und andere; die älteren Scuole.

Die Paläste werden gerettet durch die Schönheit des aus der gothischen Zeit ererbten Compositionsmotives. (§. 21, 94.) Wo dieses nicht vorhält, wie z. B. im Hof des Dogenpalastes, zeigt sich der Prachtsinn in seiner vollen Rathlosigkeit. Der einzige Palast mit ernsterer Durchführung der antiken Ordnungen, und zwar zum Theil in Halbsäulen, lässt bei allem Luxus und Geschmack die florentinische Schule schmerzlich entbehren: Pal. Vendramin-Calergi, 1481 von Pietro Lombardo.



Fig. 13. Scuola di S. Marco zu Venedig.

An den Fronten der Kirchen (S. Zaccaria) und der Scuole (bes. Scuola di S. Marco, Fig. 13) wird unbedenklich der ganze Vorrath von Incrustationen, Pilastern und andern Zierformen im Dienste von kindlich spielenden Compositionen aufgebraucht; halbrunde oder sonst geschwungene Mauerabschlüsse, bisweilen prächtig durchbrochen als Freibogen. An der Scuola di S. Rocco (1517) wurde das neue Motiv frei vortretender Säulen aufgegriffen (§. 37) und dieselben gleich mit Blumen umwunden.

Wo wäre die moderne Baukunst geblieben, wenn sie dem venezianischen Kunstschreinergeist und Juweliergeist dauernd in die Hände gefallen wäre? Wie sehr würde man in Venedig selbst die Bauten des Florentiners Jacopo Sansovino und seiner Schule vermissen, durch welche erst die ausgebildete Hochrenaissance sich hier Bahn brach.

§. 44.

Oberitalien und der Backsteinbau.

Der Backsteinbau hat seit Anbeginn aller Kunst wohl nie selbständig seine eigenen Formen geschaffen. Seit Aegypten für Steinbalken über Steinpfeilern eine bestimmte Ausdrucksweise

hervorbrachte, gab der Steinbau im Ganzen überhaupt die Formen an. Der Backstein, durch jene uralten Präcedentien befangen und Jahrhunderte hindurch als blosser Ersatz des Steines gebraucht und nach Kräften verhehlt, spricht auch in den wenigen römischen Beispielen, wo er zu Tage tritt, die Formen des Steines nach.

Rom wendet den Backstein bei seinen riesigsten Bauten, wie bei seinen Privathäusern (Pompeji) an, aber dort mit einer marmornen, hier mit einer Stuccohülle. Monumental behandelt und offen zugestanden findet man ihn fast nur am Amphitheatrum castrense (§. 38), an dem Denkmal beim Tavolato und am sog. Tempio del Dio redicolo bei Rom. An diesen beiden Grabmälern sind die reichen classischen Formen auf eine so kostspielige Weise hervorgebracht, dass man annehmen darf, der Backstein sei vorgezogen worden, nur um künftige Grabschänder durch Unwerth des Stoffes abzuhalten. Die bei Vitruv und Pausanias erwähnten Backsteinbauten waren theils erweislich, theils wahrscheinlich mit Mörtel oder Incrustation bedeckt, und selbst am Philippeion [1] könnten wenigstens die Gliederungen von Stein gewesen sein.

Vielleicht den höchsten Grad von relativer Unabhängigkeit erreichte zur gothischen Zeit der Backsteinbau in Oberitalien, sowohl südlich vom Po (Via Aemilia von Piacenza bis Ancona) als auch im Mailändischen und Venezianischen, obwohl hier mit stärkerer Zuthat steinerner Gliederungen. Man begann wohl anfänglich mit Backstein, weil der Stein theuer war, fuhr aber dann mit eigener Lust und in hoher Vollendung der Technik fort. Der Verpflichtung auf Spitzthürmchen, Giebel und Strebebogen soviel als ledig, gestaltete man Fenster, Gesimse und Portale im Geiste des Stoffes auf das Prachtvollste um. Der Steinbau entlehnte jetzt sogar Formen vom Backsteinbau. (So einige Details an der Marmorfaçade des Domes von Monza.)

Das stolze Vorurtheil für diese Prachtformen war stark genug, um das Eindringen der Renaissance zu verzögern und selbst einen Filarete, (§§. 22 u. 31) trotz seinem Fluch über das Gothische, am Ospedal maggiore zu Mailand zu spitzbogigen Fenstern zu nöthigen; er füllte wenigstens das Detail derselben mit seinem geschmackvollen Renaissancezierrath an. Dasselbe that er oder ein ungenannter Nachfolger an einem höchst zierlichen Privatpalast, der im vorigen Jahrhundert demolirt wurde, aber in einer Abbildung bei Verri, Storia di Milano, weiterlebt.

[1] Paus. V. 20. s.

§. 45.

Die Backsteinfaçade.

Allein auch die Renaissance wird in diesen Gegenden und in diesem Stoffe mit einem freien Sinn auf höchst eigenthümliche Weise gehandhabt, so dass das Auge von dem, was sie hier nicht gibt, nichts vermisst. Dem grossen Reichthum an Compositionsgedanken entspricht ein feiner und heiterer Schönheitssinn im Einzelnen. (Man muss sich hier immer von Neuem sagen, dass ohne die grossen Florentiner auch die Bolognesen und Lombarden doch nicht aus ihrer zwar reichen aber schon zweifelhaft gewordenen Gothik herausgekommen wären.)

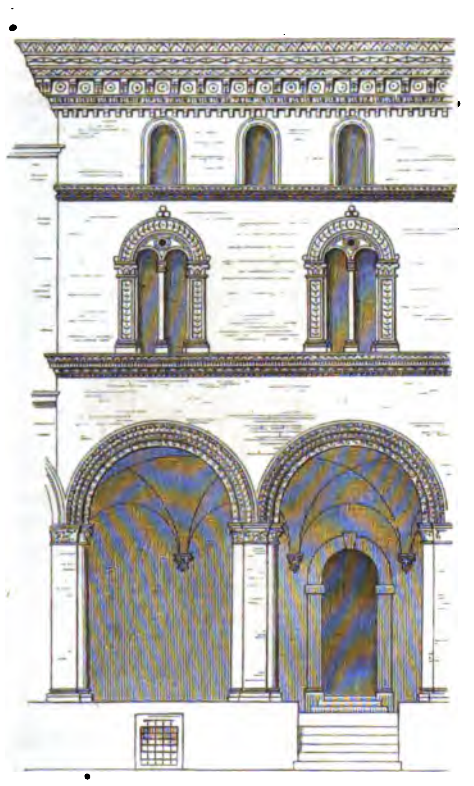


Fig. 14. Pal. Fava in Bologna, Façade. (Nohl)

An den Palastfaçaden war eine Einschränkung der antiken Formen schon dadurch vorgeschrieben, dass die nothwendig zarte aus kleinen Theilen bestehende Gesimsbildung sich nicht leicht mit Pilastern vertrug, deren Grösse sich doch hätte nach der Höhe der Stockwerke richten müssen. Ueberhaupt wäre jede strengere antiquarische Logik hier vom Uebel gewesen.

Bei den Palästen von Bologna gehören die Erdgeschosse zu den fortlaufenden Strassenhallen; für ihre backsteinernen Säulen mit den reichen fröhlichen Sandsteincapitälen irgend eine bestimmte dorische oder korinthische Proportion zu verlangen, wäre Thorheit; schon das Auge würde bei der Grösse der Intervalle durch eine zu schlanke Bildung beunruhigt (Fig. 14). (Man musste ohnehin solche Backsteinsäulen später oft zu Pfeilern verstärken. Serlio[1] beschreibt das Verfahren. Wo die Mit-

[1] L VII, p. 156.

tel reichten, ersetzte man sie auch wohl im Laufe der Zeit durch Marmorsäulen, so 1495 in einem Klosterhof zu Ferrara.[1] Die Archivolten der Bogen sind reich, aber nicht sonderlich antik profilirt (Fig. 15); über einem Sims folgen die (im Backstein unvermeidlich) rundbogigen Prachtfenster mit ihrem Palmettenschmuck oben und auf den Seiten; über einem zweiten Sims in der Regel ein Fries mit kleinen Fenstern und dann das Kranzgesimse aus lauter kleinen und dicht stehenden Consolen. So ist über eine meist glücklich eingetheilte Façade an den gehörigen Stellen und mit weiser Oekonomie ein gleichartiger Reich-

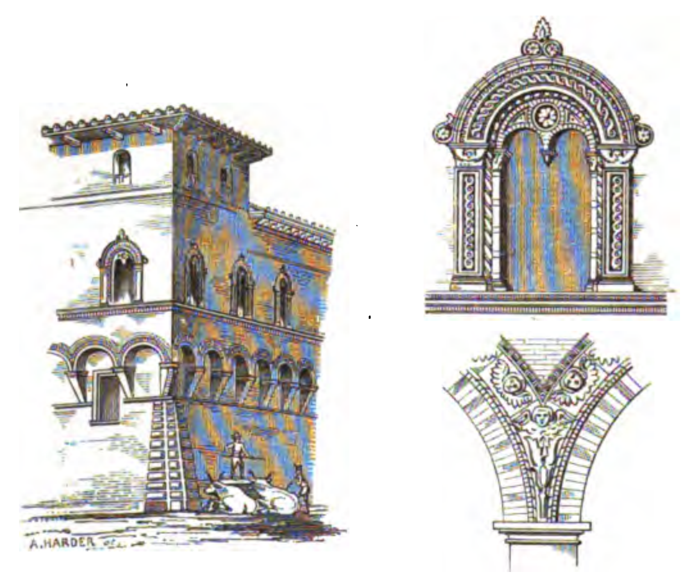


Fig. 15. Palast zu Bologna. (Nohl).

thum von Zierformen ausgebreitet, alles innerhalb Eines liebevoll behandelten monumentalen Stoffes. — Pilasterordnungen würden hier einen unerträglichen Zwiespalt zwischen den untern Hallen und dem Kranzgesims hervorgerufen haben. Wo sie, unter besondern Umständen, doch vorkamen, da meint der Stadtchronist zum Jahr 1496,[2] das sei »more romano« gebaut. — Graziös und reich, aber sehr unharmonisch durch Pilaster und andern Schmuck: Pal. Roverella in Ferrara.

---

[1] Diario ferrar. bei Murat. XXIV, Col. 314. — [2] Murat. XXIII, Col. 913.

§. 46.

Backsteinhöfe und Kirchenfaçaden.

In den Höfen der Paläste und Klöster sind die Formen meist architektonisch reicher, auch wohl mit eigentlicher Decoration gemischt, die Säulen fast immer von Stein. Die zwei berühmten Backsteinhöfe der Certosa bei Pavia (Fig. 16), mit Medaillons und vortretenden Statuen und kräftigstem Reichthum aller Zierformen. — In Mailand nicht sowohl die öffentlichen Gebäude (Broletto, ältere Höfe des Ospedal maggiore) und die Klöster des XV. Jahrhunderts wichtig, als vielmehr einige Privatpaläste, z. B. Casa Frigerio bei S. Sepolcro; über der Säulenhalle die Backsteinbogen mit Medaillons dazwischen; die Fenster obwohl Backstein, doch bisweilen schon geradlinig; Simse und Kranzgesimse sehr schön zum Ganzen componirt. — In Pavia: ein herrlicher, nur theilweise erhaltener Palasthof gegenüber vom Carmine. — In Bologna: über der Hofhalle statt des geschlossenen Stockwerkes gerne eine Oberhalle von doppelter Säulenzahl (Fig. 17 u. 18). Das edelste und zierlichste Beispiel: der Hof von Pal. Bevilacqua (§. 41), nach meiner Vermuthung von Haspero Nadi, welcher 1483 das Motiv des Erdgeschosses fast genau wiederholte an der Halle bei S. Giacomo. Von Klosterhöfen: der bei S. Martino maggiore. — In Ferrara: Fragment des Hofbaues an Pal. della Scrofa.



Fig. 16. Aus dem Hofe der Certosa bei Pavia.

Die Pilasterordnungen wurden einstweilen für die Kirchen verspart, hier aber nicht selten von Stein aufgesetzt. — Ueber

die Composition der Kirchenfaçaden §. 70. Bramante in den ihm zugeschriebenen mailändischen Bauten schwankt: am Aeussern von S. Satiro die schöne und ziemlich strenge korinthische Pilasterordnung rein in Backstein (?); am Chorbau alle Grazie sind Pilaster, Wandcandelaber, Gesimse und Medaillons von Stein aufgesetzt (Fig. 19); am Vorhof von S. Maria gresso S. Celso, einer classisch reinen Backsteinhalle, die Halbsäulen doch von Stein, ihre Capitäle von Erz.

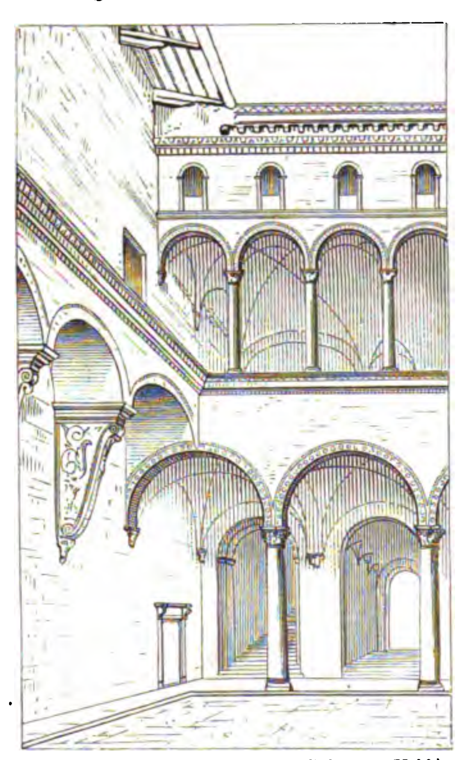


Fig. 17. Hof im Pal. Fava zu Bologna. (Nohl.)

Ob die Backsteinkirchen von Crema, la Madonna und Spirito santo, laut dem Anonymus des Morelli »de forma bellissima, de elegante forma.« noch vorhanden, ist mir nicht bekannt.

§. 47.

Die Formen des Innern.

Von dem Innern antiker Gebäude war, als die Studien der Florentiner begannen, zwar sehr viel mehr als jetzt, doch ausser dem Pantheon kaum mehr ein unverletztes Beispiel erhalten, und ohnehin war die antike Innenbaukunst wesentlich eine nach Innen gewandte Aussenbaukunst gewesen. Den einzigen sehr wesentlichen Einfluss mussten jetzt die antiken Gewölbe üben. [1] Für Gesims- und Pilasterbildung des Innern, für Wandeintheilung u. dergl. war das Pantheon bei Weitem die Haupturkunde. Für die Tonnengewölbe kam die bessere Erhaltung des Venus- und Romatempels in Betracht.

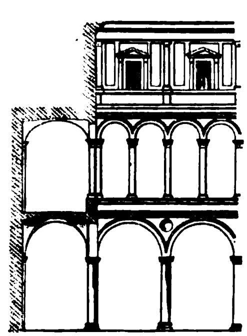


Fig. 18. Hof im Pal. Bevilacqua zu Bologna. (Nohl.)

[1] Vgl. Cultur der Renaissance, S. 178 u. 179 Anm., über die Erhaltung der Thermen.

Die grösste constructive Aufgabe nimmt Brunellesco mit seiner florentinischen Domkuppel gleich vorweg; neben dieser scheint alles Andere leicht und kommt nur als theurere oder wohlfeilere, dauerhaftere oder flüchtigere Praxis in Frage. [1]



Fig. 19. S. Maria delle Grazie zu Mailand.

(Früheste schriftliche Theorie des Wölbens überhaupt bei L. B. Alberti, [2] nach den Kategorieen fornix (Tonnengewölbe), camera (Kreuzgewölbe) und recta sphaerica, scil. testudo (Kuppel); er verlangt das Wölben für die Kirchen wegen der dignitas und Dauer und auch für die Erdgeschosse der Paläste.)

---

[1] Ueber den Bau der Kuppel ist mehr als Vasari zu beachten die ältere vita anonima di Brunellesco, ed Moreni, p. 151—182. Laut p. 162 u. 164 war das Zwischenstockwerk mit den Rundfenstern schon vor Brunellesco's Anstellung vorhanden. — [2] De re aedificatoria, L. III, c. 14, vgl. V, c. 18 u. VII, c. 11.

§. 48.

Die Gewölbe der Frührenaissance.

Das Erste und Bezeichnendste ist der Widerwille der Renaissance gegen das Kreuzgewölbe, dessen wesentlichster Vortheil jetzt allerdings wegfiel, da oblonge Räume, für deren harmonische Bedeckung es so wesentlich ist, entweder nicht mehr gebildet oder mit andern Gewölben bedeckt wurden.

Das Gothische des Nordens hatte seine eigenthümlichste Schönheit in oblongen Raumeintheilungen entwickelt. Vielleicht ist das oblonge Kreuzgewölbe an sich schöner als das quadratische. Nun braucht man das Kreuzgewölbe fortwährend, aber verhehlt. Der einzige Florentiner, der es in seinen meisten Kirchen offen anwendet, Baccio Pintelli, (§. 76 u. 77) geräth damit in Nachtheil gegen die Gothik, schon weil er das kräftig sprechende Gurtwerk entbehrt. Der letzte, welcher mit Gurtwerk und mit oblongen, quer über ein Kirchenschiff laufenden Kreuzgewölben eine leichte und edle Wirkung erzielt, ist Dolcebuono im Monastero maggiore zu Mailand, um 1500. (§. 23 u. 76.) — Aechte Kreuzgewölbe derselben Zeit (?) auch noch im Appartemento Borgia des Vaticans.

Der eigentliche Lebensausdruck des gothischen Gewölbes waren die aus den Pfeilern emporsteigenden Gurte und Rippen, zwischen welchen die Kappen nur als leichte Füllungen eingespannt wurden. Für die Renaissance, welche über den Stützen ein antikes Gebälk herrschen lässt, und überhaupt alle schwebenden Theile durch starke Horizontalen von ihren Trägern trennt, ist das Gewölbe eine deckende Masse. Der strengere Detailausdruck derselben ist die römische Cassette; den reichern Ausdruck übernimmt eine rasch und hoch entwickelte decorative Kunst. (§. 171.) Letztere ist eine besondere Todfeindin des Kreuzgewölbes in seiner strengen Form; dagegen kann sie sich in das verhehlte, in der Mitte zur sphärischen Fläche ausgebildete sehr gut schicken.

Die Cassetten jeder Art, auch die sich concentrisch verjüngenden, rechnete Alberti [1] auf dem Papier aus, selbst für sechsseitige und achtseitige Räume und ermittelte deren Ausführung in Ziegel und Stucco. (§. 173.) — Seine Cassetten in der Bogenleibung der Thür von S. M. novella vielleicht die frühesten der modernen Kunst? — Die Darstellung der Cassetten in Stucco scheint dann Bramante besonders vervollkommnet zu haben. [2] — Statt aller Gurten und Rippen jetzt bald nur Ränder.

---

[1] l. c. L. VII, c. 11. — [2] Vasari VII, p. 136, 139, v. di Bramante.

Indess hat die Frührenaissance, die Kreuzgewölbe abgerechnet, noch durchgängig die constructive Form des Gewölbes zu Tage treten lassen. Vorherrschende Formen: das Tonnengewölbe von halbrundem oder elliptischem Durchschnitt, oft mit einschneidenden Kappen von beiden Seiten; das kuppelichte, sog. böhmische Gewölbe, ebenfalls wohl mit einschneidenden Kappen;



Fig. 20. Capella Pazzi zu Florenz. (J. Stadler.)

die Reihenfolge von flachern oder höhern Kuppeln oder kuppelichten Gewölben.

Das Tonnengewölbe in seiner Mitte durch Eine Kuppel unterbrochen; ungemein schön im Kleinen (Fig. 20), z. B. an den Vorhallen der Cap. de' Pazzi in Florenz (Brunellesco) und der Umiltà in Pistoja (Vitoni); grösser im Hauptschiff einzelner oberitalischer Kirchen. (§. 74.) (Das Tonnengewölbe in Mailand schon an romanischen Kirchen: S. Babila, S. Celso, d. h. die alte Kirche, S. Sepolcro etc.) — Cupoletten verschiedener Art, auch backofenförmige sog. Klostergewölbe. Eigenthümlich eine

Anzahl kleinerer Kuppeln des XV. Jahrhunderts in der Art stark aufgewehter Regenschirme mit kleinen Rundfenstern ringsum. (Die mit Hülfe der Decoration und für deren Zwecke umgestalteten Gewölbeformen des XVI. Jahrhunderts siehe unten.)

VII. Kapitel.

Die Formenbehandlung des XVI. Jahrhunderts.

§. 49.

Vereinfachung des Details.

Mit dem Eintritte des XVI. Jahrhunderts vereinfacht und verstärkt sich das bauliche Detail. Es war ein neuer Sieg des florentinischen Kunstgeistes über das übrige Italien. Das aussertoscanische Italien der Frührenaissance war mehr von den ornamentalen Arbeiten der Florentiner als von der einfachen Grösse ihrer Bauten berührt worden; jetzt erst siegt, nicht die Einzelform, sondern der Geist eines Pal. Pitti, Pal. Gondi, Pal. Strozzi (§. 39) überall. Wenn auch Bramante (1444—1514), von welchem nun das Meiste abhing, ein Urbinate war, so ist doch wohl die grosse Veränderung, die um 1500 in ihm vorging, am ehesten durch ein längeres Verweilen in Florenz zu erklären. Dazu kamen dann seine Vermessungen in Rom. (§. 27.) Das gesteigerte Studium des Vitruv (§. 28) ist von dieser neuen Richtung theils Wirkung, theils Ursache, je nach dem einzelnen Fall.

Die Vereinfachung der Form wurde theils aus bestimmten Römerbauten, theils aus allgemeinen Gesichtspunkten gerechtfertigt. Damit war untrennbar verbunden ein stärkeres plastisches Hervortreten, um sich an den zum Theil gewaltigen neuen Bauten vernehmbar zu machen, vermöge des stärkern Schattenschlages.

Serlio [1] beruft sich auf das Colosseum, auf den Bogen von Ancona und selbst auf das Pantheon, dessen korinthische Ordnung nur sehr weniges aber wohlvertheiltes Detail habe und polemisirt gegen die »dem Geschmack der Menge huldigenden« Baumeister, welche die ornamentalen Glieder vollständig nach den reichern Beispielen gäben. Durch das viele Gemeisselte (intagli) würden die Façaden nur verwirrt und affectirt.

[1] Architettura, L. III, fol. 104; vgl. L. VII, fol. 120, 126.

In der That gab man die vegetabilische Ausdeutung, welche die reifere antike Baukunst ihren Profilen verliehen (Blattreihen, Perlstab etc.) und welche schon die Frührenaissance nur sehr ungleich (und vielleicht nur am Triumphbogen des Alfons im Castello nuovo zu Neapel §. 109, vollständig) angewandt hatte, jetzt völlig Preis und beschränkte auch die Capitälformen auf das Nothwendige. (Ueber das Canneliren vgl. §. 35.) Ja man fand den Reichthum, auch wo man ihn ausdrücklich suchte (hauptsächlich im Innern) doch nicht in den reichen römischen Formen, sondern in gemalten Füllungen, stucchirten Pilastern, am Aeussern in Guirlanden, Masken, Bandwerk u. drgl. an Fenstern und Thüren; selbst an kleinern Zierarbeiten (Grabmälern, Altären) mochte man dann nicht mehr auf die entsprechenden vollständigen römischen Prachtformen zurückgehen. Der Barockstyl fand endlich jenen Rückweg vollends nicht mehr und vervielfachte lieber seine Gliederungen als dass er sie in jener ganz erlaubten Weise bereichert hätte.

§. 50.

Detailproben und Einwirkung der Festdecoration.

Auf jede Weise sucht man sich des wahrhaft Wirksamen zu versichern. Ausser den Probemodellen einzelner Bautheile in wirklicher oder nicht viel geringerer Grösse war auch die bauliche Decoration bei Festen jetzt eine sehr wichtige Quelle der Belehrung. — Vgl. Michelangelo's sechs Braccien hohes Modell einer Ecke des Kranzgesimses für Pal. Farnese. [1] Auch Fenster, Säulen, Bogen etc. modellirte er seinen Bauführern und Steinmetzen gerne aus Thon vor, ohne Zweifel in einiger Grösse. [2] Seine Gebäude scheinen dieses Verfahren durch eigenen Formenausdruck zu verrathen.

Die wichtigste Seite der Festdecoration lag darin, dass man sich in Holz, Gyps und Carton rasche Rechenschaft von dem gab, was auch in Stein und in demselben Massstab wirken könne. (§. 189.) Sichtbar ist aus derselben in die Architektur herübergenommen unter andern der sog. Cartoccio, ein versteinertes geschwungenes, auch wohl verschlungenes Band oder Blatt von Carton. Vgl. Serlio L. VII, p. 78, s. und Lomazzo, trattato dell' arte, L. VI, p. 421, wo die namhaften Arbeiten des XVI. Jahrhunderts für Cartocci, Guirlanden, Masken etc. aufgezählt sind. Mit dem Werth der Festdecoration als Bauprobe hängt dann auch zusammen, dass man sie bald mit mehr als gebührlicher Strenge architectonisirte und ihre Freiheit nicht auf die wahre Weise achtete (vgl. §. 190).

[1] Vasari XII, p. 231, v. di Michelangelo. — [2] Lettere pittoriche I, 15, Benv. Cellini al Varchi 1546.

§. 51.

Verstärkung der Formen.

Zu den neuen Wirkungsmitteln des XVI. Jahrhunderts gehört die Nische an den Façaden sowohl als an Pfeilern des Innern,

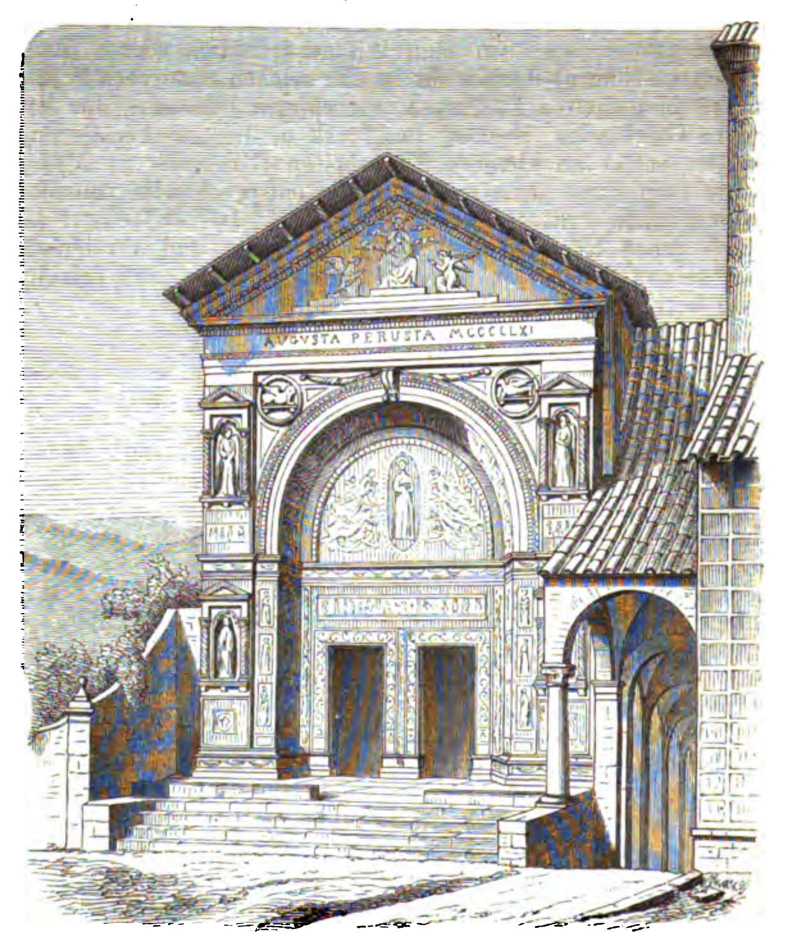


Fig. 21. S. Bernardino zu Perugia. (Nohl.)

und die kräftigere Einfassung von Fenstern und Thüren mit Pilastern, Halbsäulen, vortretenden Säulen und Giebeln, letztere im stumpfen Winkel oder im Kreissegment.

Hier ist zunächst nicht von den reihenweise im Innern von Kirchen angebrachten Nischen (Brunellesco, Pintelli) die Rede,

auch nicht von denjenigen, welche sich bei gewissen Constructionen von selbst ergeben, sondern von der Nische für das Auge. Sie wechselt fortan gerne an Palastfaçaden mit den Fenstern ab, gleichviel ob ihr eine Statue gegönnt sei oder nicht. Wie die stärkere Plastik der vortretenden Theile, so wirkt sie zurücktretend; ihr Schatten ist wie der aller Rundflächen der schönste.

An den Kirchenfaçaden des XV. Jahrhunderts standen die Statuen auf Consolen vor den sehr flachen Nischen (Certosa von Pavia) oder unter Tabernakeln mit Flachnischen (S. Bernardino zu Perugia, Fig. 21). Im XVI. Jahrhundert erhalten sie die halbcylindrische, vollständige Nische. Im Innern, wo die Pfeiler jetzt gern je zwei Pilaster erhalten, kommen zwischen die letztern eine oder auch zwei Nischen über einander. Vielleicht herrscht diess Motiv zum ersten Mal vollständig in Bramante's und Rafael's Plänen von S. Peter. (§. 66.)

Die Fenster des XV. Jahrhunderts (§. 89), meist rundbogig, hatten nur ihr ringsum gehendes Profil, welches z. B. im Backsteinstyl sehr reich sein konnte. Bei den vor der Hand wenig zahlreichen rechtwinkligen Fenstern, welche noch Steinkreuze bekamen (Hof im Pal. Pius II. zu Pienza, Pal. di Venezia in Rom) hatte sich zaghaft und wenig bemerklich der Pilaster gemeldet, welcher dagegen an Thoren und zwar sowohl im Innern der Gebäude als an der Hauptpforte (Genua) zumal an Kirchenportalen sehr prächtig verziert auftrat. Alberti de arte aedif. L. IX, c. 3: »fenestras ornabis opere corinthio, primarium ostium ionico, fores tricliniorum et cellarum et eiusmodi dorico,« — was durchaus nur von Pilastern zu verstehen ist. Die Fensterfriese erhielten früh schon Inschriften.

Kirchen hatten von jeher an Fenstern und Thüren wenigstens das Vorrecht des Giebels, eine Erbschaft der Gothik, wenn man will. (Als frühester Thürgiebel der Renaissance gilt der im Noviziat von S. Croce in Florenz.) [1] Auch hatte man sich an den Hauptportalen der vortretenden Säulen nicht ganz entwöhnen mögen (Certosa von Pavia, S. M. delle Grazie in Mailand, vgl. §. 37). Doch weit in den meisten Fällen begnügte man sich mit einem verzierten Pilasterportal, darüber ein Giebel. Die vier höchst prachtvollen Fenster der Façade der Certosa waren eigentlich als Pforten gedacht, ihre Pfosten und Oberschwellen antiken Thüreinfassungen nachgebildet; über dem reichen Fries und Gesims die Giebel in Gestalt von Voluten mit Figuren und anderem Schmuck; innerhalb der Pfosten, als Stützen der eingesetzten je zwei Bogen, die berühmten marmornen Candelaber.

Im XVI. Jahrhundert gibt es kein Beispiel solchen Reichthums mehr. Zunächst bekommen die Portale auch an weltlichen

[1] Vasari III, 279, v. di Michelozzo.

Gebäuden freistehende Säulen oder Halbsäulen dorischer Ordnung; mehrere solcher Pforten gelten bald als in ihrer Art classisch.[1] — (Dem angeblichen Entwurf Bramante's für die Pforte seiner Cancelleria[2] kann ich nicht trauen.) — Sodann wird jetzt der Giebel auch auf Fenstern und Thüren der Paläste angebracht. Als Baccio d'Agnolo diess am Pal. Bartolini in Florenz (Fig. 22) bald nach 1500 zuerst versuchte, gab es Spottsonette, und man

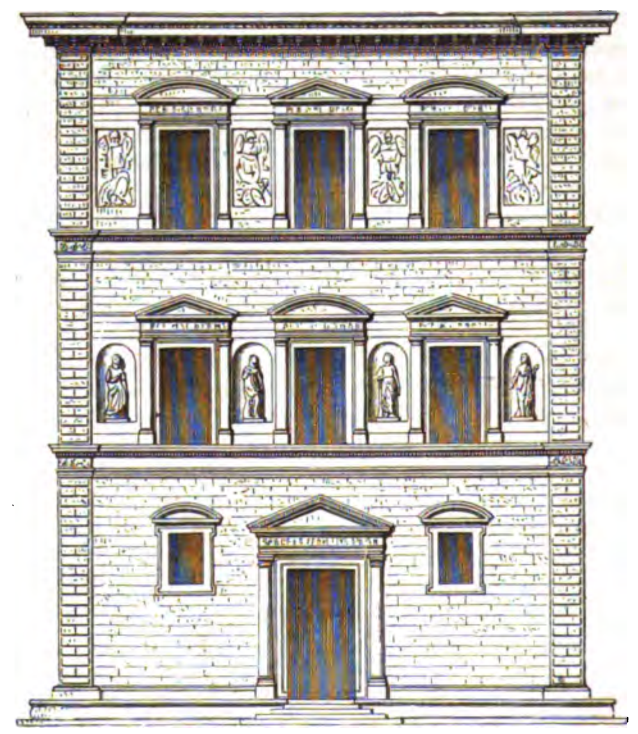


Fig. 22. Pal. Bartolini zu Florenz.

hängte Laubgewinde daran wie an Kirchenpforten bei hohen Festen.[3] Bald aber wurde es allgemeine Sitte, wobei man zwischen dem stumpfen Winkel und dem Kreissegmente abwechselte. Im Zusammenhang damit: Halbsäulen und vortretende Säulen als Einfassung der Fenster. Vgl. die weltlichen Gebäude Rafaels (siehe unten), Pal. Farnese u. s. w. — (Einflussreiches Vorbild: die Tabernakel der Altäre im Innern des Pantheon.)

---

[1] Vasari VIII, p. 171, v. di A. Sansovino; ib. p. 224, v. di Peruzzi; IX, p. 205, v. di Fra Giocondo. — [2] Letarouilly III, Tab. 351. — [3] Vasari IX, p. 225, v. di Baccio d'Agnolo.

§. 52.

Die dorische und falsch-etruskische Ordnung.

Mit der jetzt herrschenden Neigung zur Vereinfachung der Formen kam endlich auch die dorische Ordnung zu ihrem Rechte, allerdings in nachtheiliger Vermischung sowohl als Concurrenz mit einer vermeintlichen toscanischen.

Die ächte griechisch-dorische kannte man nicht und hätte sie schwerlich zu brauchen verstanden. (§. 25.) Schon die Römer hatten eine Umgestaltung derselben nicht entbehren können, zumal als sie das Dorische als Bekleidungsordnung ihrer grossen Bogenbauten brauchten. (Hauptbeispiel: das Erdgeschoss des Marcellus-Theaters.) Schon ihnen war dabei auch das Vorhandensein einer etruskischen Ordnung verhängnissvoll geworden, welche einst wohl unter Einfluss der griechisch-dorischen entstanden war und nun die römisch-dorische mit ihrem unschönen Gebälk und Säulenhals, uncannelirtem Schaft und eigener Basis gleichsam ansteckte, daneben auch selber noch für sacrale Zwecke fortdauerte.

Das XVI. Jahrhundert nahm nun nicht nur die römisch-dorische wieder an, sondern restaurirte auch (z. B. Serlio) nach dem Recept Vitruv's (IV, 7) die etruskische als »ordine toscano«, was den Florentinern unangenehm klingen mochte. Das hölzerne Gebälk mit seinen peinlichen primitiven Formen blieb weg; vielmehr sieht der »ordine toscano« dem römisch-dorischen ähnlich; nur schwerer und ohne Triglyphen, Metopen und Mutuli; beliebt an rusticirten Erd- und Sockelgeschossen, Festungsbauten u. s. w.; im Bewusstsein der Künstler selbst nie rein vom Dorischen ausgeschieden.

§. 53.

Das Dorische bei Bramante und Sansovino.

Vereinzelte frühere Anwendungen abgerechnet, hat vor Allen Bramante die dorische Ordnung als Werkzeug der hohen Strenge seiner letzten Jahre mit Vorliebe gebraucht und die grössten seiner Kunstgenossen mit sich gezogen.

Ueber die dorische Pilasterordnung am Erdgeschoss von Alberti's Pal. Ruccellai zu Florenz seit 1460, vgl. §. 40. — Giuliano und der ältere Antonio Sangallo, welchem Vasari [1] besondere Verdienste um die dorische Ordnung zuschreibt, mögen bei ihren Festungsbauten sich damit befreundet haben. Antonio's Kirche zu Montepulciano aber, mit sehr eigenthümlicher Behandlung des Dorischen, ist erst 1518 begonnen. [2]

---

[1] Vasari VII, p. 228. — [2] Ib. p. 226, Nota.

Von Bramante: die dorischen Pilaster des Erdgeschosses im grossen vaticanischen Hauptbau (seit 1503). — Die beiden unteren Säulenordnungen um den Hof der Cancelleria (§. 97); darüber ein geschlossenes Obergeschoss mit korinthischen Pilastern; — der runde Tempietto bei S. Pietro in Montorio (§. 66), der eleganteste Zierbau ohne ein Laub von Vegetation, die Rosetten der Cassetten des Umganges ausgenommen (Fig. 23); — in der Con-

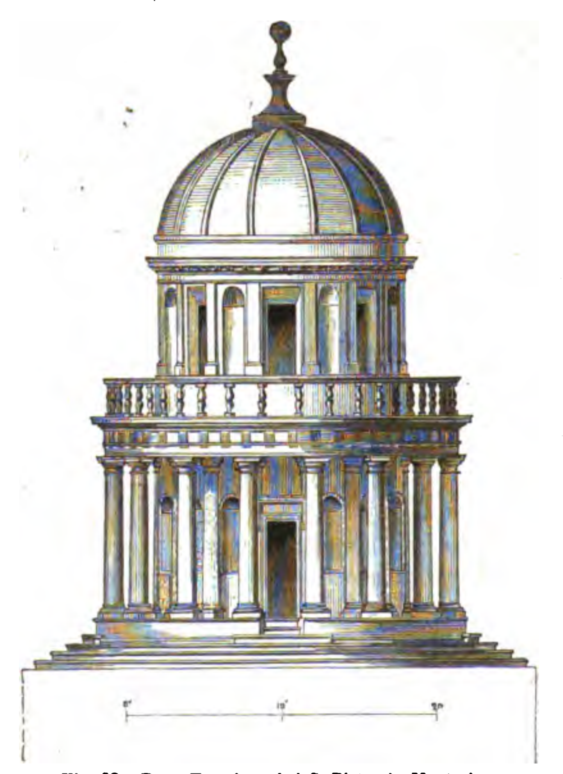


Fig. 23. Rom. Tempietto bei S. Pietro in Montorio.

solazione zu Todi (§. 66) sind die vier mächtigen Hauptpfeiler unter der Kuppel als dorische Pilaster gestaltet, als Ausdruck der Stärke, wahrscheinlich aber noch mehr, weil Bramante zuerst die Unschönheit korinthischer Pilastercapitäle des betreffenden Maassstabes fühlte. (S. Giustina in Padua, S. M. di Carignano in Genua, ja schon das Pantheon; die grosse Blätterfläche durchlöchert gleichsam jede Composition.) Oder ahnte er sogar, dass bei einer gewissen Grösse jede ursprüngliche Verpflichtung des Pilasters auf bestimmte Ordnungen erlischt? war er auf dem

Wege einer ächten und zwar auf den Gewölbebau berechneten Ante? Jedenfalls wird durch ihn das Dorische auf längere Zeit die Pilasterordnung im vorzugsweisen Sinne.

Peruzzi's dorische Pilaster 1509 an beiden Stockwerken der Farnesina. — Giulio Romano braucht über einem Hauptstockwerke mit dorischen Pilastern bereits blosse einrahmende Mauerbänder. (Besonders beliebt wurde die dorische Ordnung auch an jenen vortretenden Säulen neben Portalen. §. 51).

Seit 1536 erbaute Jacopo Sansovino zu Venedig die Biblioteca, das prächtigste profane Werk des modernen Europa, als wahre Exhibition der ionischen und besonders der dorischen Ordnung. Das Motiv ist bekanntlich eine Doppelhalle von Bogenpfeilern mit Halbsäulen; in der obern Halle ruht der Bogen auf einer besondern kleinern cannelirten ionischen Ordnung. Die Venezianer wollten sich endlich an der ächten römischen Formenbildung ersättigen, nachdem sie bis dahin Renaissance mehr auf Hörensagen gehabt. Die Wirkung ist so schön, dass Sansovino auch für gewisse Freiheiten Recht behält, z. B. für die Vergrösserung der Metopen auf Kosten des Durchmessers der Triglyphen und des Architravs. Der berühmte Streit über die Ecke §. 29. Sansovino traf das einzig Richtige. Die feinern Freiheiten des ächten griechisch-dorischen — gleichviel, ob sie optischen oder constructiven Ursprunges seien — wozu auch das Vorrücken der letzten Triglyphe auf die Ecken gehört, finden auf eine blosse Bekleidungsordnung, die ihrer Pfeilerhalle gehorchen muss, gar keine Anwendung; hier gehört die Triglyphe auf die Mitte ihrer Stütze, ob sie die letzte sei oder nicht, und ob Vitruv etwas von Halbmetopen berichte oder nicht. Sansovino brauchte mindestens den Raum einer halben Metope, wegen der unvermeidlichen Stärke seines mit Pilastern bekleideten Eckpfeilers, und bog also seine Metope in der Mitte um die Ecke. Vitruv hatte wohl mit seinen Semimetopia nur irgend ein Segment einer Metope überhaupt gemeint; die fanatischen Vitruvianer aber, welche Sansovino umringten, gaben sich glücklicherweise mit seiner buchstäblichen Deutung zufrieden.

§. 54.

Vermehrung der Contraste.

In dieser Periode geschah es häufiger, dass man statt der Pilasterordnungen Halbsäulen und zwar stark vortretend, ja verdoppelt anwendet. So Rafael's Pal. Vidoni-Caffarelli in Rom, Pal. Uguccioni in Florenz (Fig. 24). — (Die vielleicht erste ganz frei vortretende Säulenordnung §. 37.)

An einigen Palastfronten wird schon eine ganze Fülle von Contrasten um des höhern Reizes willen zusammengestellt. Die

dazwischen befindlichen Flächen beginnen der einfachen Uebermörtelung anheimzufallen (§. 56). Siehe unten §. 96 bei Anlass der Paläste. Schon Rafael gibt zu den kräftigsten Fensterformen (§. 51) und den doppelten Halbsäulen gerne ein Erdgeschoss von derber Rustica, lässt auch schon Fenster mit Nischen (§. 51) und mit eigenthümlich eingerahmten quadratischen Feldern abwechseln u. s. w. Die Rustica wird jetzt überhaupt mit sehr ge-

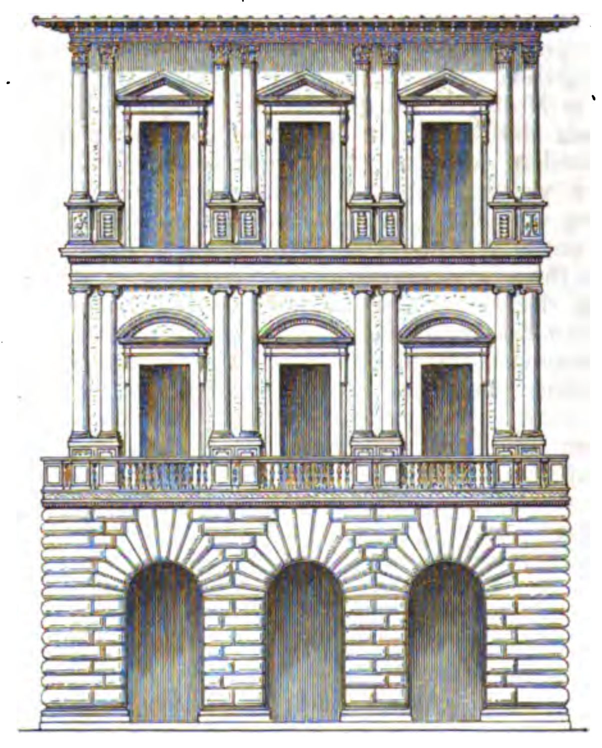


Fig. 24. Pal. Uguccioni zu Florenz.

schärftem Bewusstsein ihrer Wirkung angewandt, häufig vermischt mit den Formen der dorischen und der toscanischen Ordnung. Aus einem Missverständniss, das sich an den Namen hängte, brauchte man sie in Gartenarchitekturen (§. 125), wo das Zierlichste und Schmuckreichste eher hingepasst hätte.[1] Ihre berechtigte Anwendung an den Festungsarchitekturen (§. 108) und an Bauten ernsten Characters überhaupt, z. B. an Sansovino's Zecca (Münzgebäude) in Venedig, wo die Rustica beinahe etwas Neues

[1] Serlio, L. IV.

war (Fig. 25). Vasari XIII, p. 86, v. di Jac. Sansovino; — Franc. Sansovino, Venezia fol. 115. Der Gegensatz von rustico ist (ebenda) gentile. Der Mörtel tritt an wichtigen Bauten des XV. Jahrhunderts wohl nur mit decorativer Bemalung auf. Im XVI. Jahrhundert überlässt man ihm oft Alles was Fläche bleibt (§. 96), ohne ihn zu bemalen.

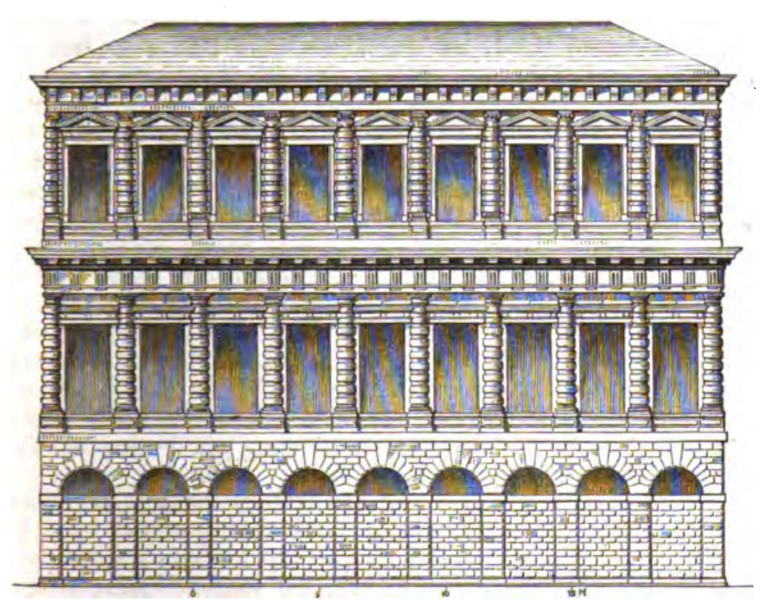


Fig. 25. Zecca zu Venedig.

§. 55.

Die Gewölbe der Hochrenaissance.

Die vielleicht grösste Neuerung, welche das Detail des Innern erleidet, liegt in den schönen Scheinformen der Gewölbe, welche mit Hülfe der Stuccatur und zum Zwecke derselben sowie der Bemalung eingeführt werden. Die Renaissance gibt jetzt das Gewölbe rein in den Dienst des Schönen. (Das Nähere bei Anlass der Decoration.) Erst mit der Vervollkommnung des Stucco (§. 174) werden die grossen reich-cassettirten Gewölbe mit voller altrömischer Pracht der Profilirung möglich. Das reine Tonnengewölbe (§. 48) kann sich zwar in Kirchen behaupten, das niedrigere halb elliptische dagegen, wie es besonders in Sälen vorkam, mit einschneidenden Kappen auf den zwei langen, wie auf den zwei schmalen Seiten, erhält jetzt in der Mitte eine Fläche

(specchio) oder mehrere. Die Kappenenden berühren den Rahmen derselben.

Ob das Gewölbe der sixtinischen Capelle (1473, von Baccio Pintelli) schon eine volta a specchio hat? oder nur so erscheint? — Jedenfalls die untern Hallen der Farnesina (1509). — (Hässliche Beibehaltung der halb elliptischen Form in der französ. Renaissance; Fontainebleau, Salle des Cariatides im Louvre.) — Sehr häufig die quadratische volta a specchio, deren Mittelfeld sich in höchstem Grade zur Aufnahme eines Bildes u. drgl. eignete (Rafael's Loggien).

Ausserdem aber beginnen bereits verschalte Gewölbe, deren Construction überhaupt nur Schein ist und über welchen eine Balkendecke hingeht. Sie kommen vor entweder in breiten Räumen, in welchen die Ansätze ächter Gewölbe zu weit hätten herabgerückt werden müssen, oder wenn Oeconomie und Bequemlichkeit es vorschrieben, oder wenn eine grosse mittlere Fläche verlangt wurde, um welche die Gewölbeansätze dann nur als Zierde herumgehen. Diese Ansätze sind in Holz construirt und mit aufgenageltem Rohr zum Halten des Stucco versehen. Serlio [1] rühmt sie bereits; Vasari I, p. 41 in seinem eigenen Leben entschuldigt sie noch. Aehnliches schon bei Vitruv VII, 3. Manche dieser Gewölbe sind schwer von den ächten zu unterscheiden, siehe die Decken im Pal. Doria zu Genua, von Perino del Vaga und seiner Schule, meist nur verschalt.

Endlich wird jetzt erst im Innern der Paläste das System der Pilaster und Gesimse vollständiger durchgeführt. Das XV. Jahrhundert hatte sich noch gerne mit blossen Wandconsolen begnügt, auf welchen die Gewölbekappen ruhten. Jetzt erhalten namentlich Corridore und Treppen eine strengere Gliederung durch Pilaster. Prachtbeispiel: Rafael's Loggien.

§. 56.

Die Formen der Nachblüthe.

Das Detail der Zeit von 1540 bis 1580 ist im Ganzen wieder um einen merklichen Grad derber, aber schon ohne Liebe, wesentlich nur auf die Wirkung im Grossen hin gebildet. Michelangelo's verhängnissvolle Freiheiten, worunter das Vorrücken der Mauermassen zwischen den Säulen in der Vorhalle der Laurenziana zu Florenz, so dass die Säulen zu zweien gruppirt in Kasten zu stehen scheinen; ein offener Hohn gegen die Formen. — Vasari meint von M.'s neu erfundenen Formen freilich, sie seien nicht nur schön, sondern »maravigliose.« [2]

---

[1] L. VII, p. 98. — [2] I, p. 120, Introduzione, vgl. §. 29.

Das bekannte Werk des Vignola verbreitete überall diejenige Redaction der antiken Ordnungen, welche fortan die conventionelle wurde. (Späte vereinzelte Eiferer für die ächten Formen des Ionischen: Gio. Battista Bertano,[1] und Giuseppe Porta.[2] Die spätern Vitruvianer §. 28.) Die Allgemeinheit und Gleichgültigkeit der Formen stand im Zusammenhang mit der Nothwendigkeit, rasch, viel und monumental mit beschränkten Mitteln zu bauen.

Der Backstein, noch in Bramante's spätern Bauten herrlich wirkend auch wo die Gliederungen von Stein sind (Seitenfronte der Cancelleria, ursprüngliche Gestalt des Obergeschosses um den vaticanischen Giardino della Pigna) und ebenso noch in Baldassar Peruzzi's kleinern Bauten zu Siena, wird jetzt als vermeintlich unedlerer Stoff in der Regel übermörtelt. Palladio fügt sich sogar in bemörtelte Backsteinsäulen. (Anderswo in Oberitalien aber lässt man den Backstein noch bis in's XVII. Jahrhundert an einigen trefflichen Bauten offen sehen.) Vasari darf in seiner Introduction, wo er das Baumaterial bespricht, den Backstein schon völlig beschweigen.

Der Charakter freudloser Grossartigkeit, welcher dieser Bauzeit im Vergleich mit der frühern eigen ist, kam zum Theil auch von der Sinnesweise einzelner Fürsten her. Der Herzog (später Grossherzog) Cosimo I. (1537 bis 1574) zog die dorische Ordnung vor, »weil sie sicherer und fester sei als die andern,« wesshalb Vasari sie an den Uffizien (1560) anwenden musste; Ammanati aber bekam die dreiseitige, dreistöckige Hofhalle des Pal. Pitti mit lauter Rusticaordnungen zu verzieren. Cosimo's Einmischung in alles Bauwesen, z. B. Gaye, carteggio II. p. 498 und zahlreiche andere Aussagen und Correspondenzen. Sein Sinn für die Regelmässigkeit §. 83. Selbst die Girandola entsagte unter ihm den phantastischen Spielformen und lernte einen classischen achteckigen Tempel in Feuerwerk darstellen.[3] Vgl. §. 195. Die Rustica galt jetzt als Ausdruck des höhern Ernstes überhaupt. Ein merkwürdiger Versuch, ihr statt des Dorischen etc. ein eigenes Detail zu schaffen, im Hof des erzbischöflichen Palastes zu Mailand, von Pellegrini; zaghafter an den Prigioni zu Venedig. (Die schönen neuen Motive des Säulenbaues mit Mischung von Bogen und geraden Gebälken, §. 35.)

§. 57.

Die Verhältnisse.

Mit Anwendung der bisher betrachteten Formen sammt den eigentlichen Zierformen componirt die Renaissance ihre Bauten

[1] Vasari XI, p. 248, vita di Garofalo. — [2] Ibid. XII, p. 83, Nota, v. di Salviati. — [3] Vasari X, p. 275, v. di Tribolo.

nach einem geheimen Gesetz, dem der Verhältnisse (§. 30, 33, 38). Dieselben sind von allen, auch den römischen Vorbildern unabhängig und ein wesentlicher Besitz des modernen Weltalters, welches nie mehr ungestraft sich demselben entziehen wird.

Auf rein mathematischem Wege kann man nie zu durchgreifenden Regeln gelangen, weil ausser den Proportionen auch die stärkere oder schwächere Plastik der Formen die Wirkung entscheiden hilft, so dass bei denselben Verhältnissen ein Bau schlanker oder schwerer erscheinen kann. Es wäre zu wünschen, dass ein Wort existirte, welches ausdrücklich die Verhältnisse (worunter man gewöhnlich bloss Höhe, Breite und Tiefe versteht) und die Plastik zugleich umfasste. L. B. Alberti braucht bei Anlass seiner Façade an S. Francesco zu Rimini für die geheimnissvolle Harmonie der Theile zum Ganzen bereits das Wort »tutta quella musica«.[1] Die musicalischen Proportionen (§. 26) auch bei dem Biographen Brunellesco's. Verhältnissangaben für bestimmte einzelne Fälle theilt z. B. Serlio häufig mit, lässt sich aber auf keine principiellen Erörterungen ein.

Schon damals fehlte es nicht an Leuten, welche der Sache auf speculativem Wege beizukommen suchten. Dem Jac. Sansovino corrigirte 1534 ein Mönch Francesco Giorgi die Proportionen seiner Kirche S. Francesco della Vigna zu Venedig nach einer platonischen Zahlentheorie, wovon ein kleines Muster bei Vasari.[2] Die Anwendung der antiken Ordnungen hat vielleicht an keinem einzigen Renaissancebau über die Verhältnisse entschieden. Der Bogenbau war von vorne herein an nichts gebunden und die Wandpilasterordnung hatte schon bei den Römern völlige Freiheit der Intervalle. Dazu die Sockel und Attiken nach Gutbefinden. Die Verhältnisse in ihrer Beziehung zu den Formen und diese zu jenen bleiben daher Sache des höchsten und feinsten künstlerischen Vermögens. Wer sie nicht wenigstens nachfühlen kann, der wende sich vom Styl der Renaissance ab und suche sein Ergötzen anderswo.

---

[1] Lettera sulla cupola etc., opere volgari, Tom. IV. — [2] XIII, p. 85 Nota v. di Jac. Sansovino.

VIII. Kapitel.

Das Baumodell.

§. 58.

Die Modelle der gothischen Zeit.

Während im übrigen Europa der Bauriss, oft in kühner Abwechslung von rein geometrischer und perspectivischer Darstellung genügt, tritt in der italienischen Baukunst das Modell in den Vordergrund.

Im Alterthum müssen complicirte Anlagen, wie z. B. die Thermen, wohl schon zu Modellen Anlass gegeben haben. (Die silbernen Tempelchen der ephesinischen Artemis?) [1] — Im Mittelalter häufig das flüchtige Modell einer Kirche in der linken Hand der Statue eines Stifters. — Das silberne Modell einer ganzen Stadt als Votivstück, ohne Zweifel mit deutlicher Angabe der Hauptgebäude: Parma 1248. [2] Ferrara vor 1441. [3] Modello bedeutet freilich oft auch Zeichnung und wir dürfen nur Aussagen benützen, welche deutlich im andern Sinne gemeint sind. Anderseits kann disegno auch wohl ein wahres Modell bedeuten, wie z. B. Milanesi II, p. 272 »disegno de la cera«, für einen Prachtaltar.

Der nordisch-gothische Aufriss auf Pergament gibt die Entwicklung in die Höhe, und auch der dazu gehörende Grundriss zeigt stenographisch zusammengedrängt, wie sich bei wachsender Höhe die einzelnen Theile vom Kern ablösen werden. Das Modell der Italiener zeigt cubisch, wie die Räume sich innen und aussen gestalten, theilen und folgen sollen und welches ihre grosse plastische Gesammterscheinung in Luft und Licht sein wird. Es ist eine Rechenschaft, die der Künstler nicht sich selber, sondern dem Bauherrn gibt, um der Phantasie desselben nachzuhelfen, in einer Zeit, da bei jedem grossen Bau nach dem Originellen, Abweichenden und selbst Ungeheuren gestrebt wird; unentbehrlich zumal bei Kuppelbauten und beim Centralbau überhaupt. In Italien zur gothischen Zeit genügt für einfachere Kirchen und für Paläste einstweilen die blosse Zeichnung, [4] und selbst z. B. beim neuen Dom von Siena werden nur Pergament-

---

[1] Vgl. Acta Apost. XIX, V. 24, ss. — [2] Raumer, Hohenstaufen, IV, S. 182. — [3] Diario ferrarese, bei Murat. XXIV, Col. 451. — [4] Milanesi I, p. 227, s., 232, 246.

zeichnungen erwähnt. Für den florentinischen Domkuppelbau dagegen (1298) war nur durch ein Modell die nöthige Ueberzeugung und Begeisterung hervorzubringen. Ueber Arnolfo's Modell und die davon vorhandenen Reste Vasari I, p. 256 u. 257 Nota, v. di Arnolfo; vita anonima di Brunellesco, ed. Moreni, p. 167. Vgl. §. 19. — Nach diesem Modell wohl die Abbildung in dem Fresco der rechten Wand in der Cap. degli Spagnuoli, bei S. M. novella 1322.

Ausser aller Linie steht, was in Bologna um 1390 für S. Petronio geschah, weil man sich der Ausführbarkeit und des Effectes vorher versichern wollte; im Palast des Giacomo Pepoli wurde ein Modell in 1/12 der wirklichen Grösse, also 53′ lang aus Stein und Gyps errichtet und dieses 1406 wieder abgebrochen, nachdem ein anderes von 10′ aus Holz und Papier verfertigt worden war; erst auf letzteres, welches ebenfalls zu Grunde ging, folgte 1514 das jetzt noch im Bauarchiv (§. 23) vorhandene, von Arduino Ariguzzi. Vgl. (Bianconi) Guida per la città di Bologna 1845, p. 91, 104.

Ganz spät, zu Anfang des XVI. Jahrhunderts, gibt es auch im Norden hie und da Modelle, wie z. B. im Stadthaus zu Löwen dasjenige für den Thurmbau von S. Pierre.

§. 59.

Die Modelle der Frührenaissance.

Im XV. Jahrhundert gleich mit Brunellesco wird das Modell zur allgemeinen Regel, weil der neue Styl seine ungewohnte Erscheinung rechtfertigen muss und kraft seiner innern Gesetze sich zu einer Darstellung dieser Art vorzugsweise eignet. Es kam hiezu, dass viele Architekten (§. 14) als Holzdecoratoren begonnen hatten und leicht Modelle arbeiteten. Für Festungsbauten wurden wohl von jeher Modelle verlangt. — Brunellesco modellirt beständig im Grossen wie im Kleinen und schneidet seinen Steinmetzen die Muster für die schwierig zu messenden Quader der Domkuppel nöthigenfalls aus Stäben zurecht. Für die ganze Domkuppel machte er mehrere Modelle, von dem kleinen, das er unter dem Mantel tragen konnte, bis zu dem grössten in Backstein. Reste von verschiedenen sind noch erhalten. [1] Bei S. Lorenzo genügten seine Aufsicht und seine Zeichnungen; dagegen machte er Modelle für die Cap. de' Pazzi, für S. Spirito (welches 24 Jahre nach seinem Tode ohne das mahnende Modell vielleicht kaum wäre begonnen worden), für das Polygon bei den Angeli, für den Palast des Cosimo Medici (welches er selbst

[1] Vasari III, p. 58, v. di Nanni; p. 208, 214, 218, 219—222, v. di Brunellesco; Vita anonima, ed. Moreni, p. 174.

in Stücken schlug, als Cosimo aus Furcht vor dem Bürgerneid von dem Bau abstand); endlich grosse Entwürfe in Thon und Holz für Festungsbauten. [1] Für die Halle bei den Innocenti machte er laut der vita anonima kein Modell; dasjenige, welches Vasari sah, mochte die Arbeit eines Spätern sein.

Seine Modelle gaben alles Wesentliche aber keine Zierformen an, »damit ihm Unberufene dieselben nicht vorweg nähmen«, eher wohl um nicht durch die Niedlichkeit, die man solchen Arbeiten geben kann, die Augen zu bestechen. So dachte wenigstens Alberti, [2] welcher Jedermann vor Modellen warnt, welche mit Malerei, Flittergold und andern Zierlichkeiten aufgeputzt seien, eine Sache eitler ehrgeiziger Ignoranten, welche auf andere Ignoranten rechneten; nur »modelli nudi e semplici« gäben den Beweis von dem Genius des Erfinders. Auch bei blossen Zeichnungen verbittet er sich alles Malen und sogar das Schattiren, indem sich der Architekt durch den Grundplan auszuweisen habe. — Wenn hiemit Unwürdige abgewiesen werden sollten, so gab es doch auch solche Decoratoren, welche grosse, wenigstens geachtete Baumeister wurden und dann ihre Modellfertigkeit nach Kräften verwandten.

Giuliano Sangallo's Modelle für die Villa Poggio a Cajano, für ein Prachtschloss des Kronprinzen von Neapel, für einen Palast des Lodovico Moro, für den Anbau von S. Pietro in Vincoli zu Rom und für einen Palast in Savona. Letzteres in reich ornamentirter Ausarbeitung musste er in Person nach Lyon zu Carl VIII. bringen, dem es der Besteller (Cardinal Giuliano della Rovere, später Julius II.) geschenkt hatte; auch nach Neapel und Mailand hatte er jene Modelle selber begleitet. — Antonio Sangallo's des älteren Modelle für die Madonnenkirchen in Cortona (nicht ausgeführt) und in Montepulciano, bei Vasari. [3] — Vecchietta nahm 1460 ein hölzernes Modell für die Loggia del Papa von Siena nach Rom mit, erhielt aber die Bestellung nicht. [4] — Francione, »lignarius«, aber Architekt und Lehrer des Baccio Pintelli, lieferte beim Concurs von 1491 für eine neue Domfaçade in Florenz (§. 70), wo alle 45 andern nur Zeichnungen brachten, ein Modell; ebenso für die Kuppel der Sacristei bei S. Spirito 1493, welche jedoch einfiel, als man die Baustützen wegnahm. [5] — Ein Kirchenmodell Pintelli's, bei Vasari. [6] — Für die Domkuppel in Mailand (§. 23) lieferten um 1490 viele Meister Modelle ein [7] und auch Francesco di Giorgio wird kaum ohne ein solches aufgetreten sein. Er hatte bereits 1484

[1] Vita anonima, p. 183, 202, 204. Vasari III, p. 224, 225, 229, v. di Brunellesco. — [2] Arte edificatoria, L. II, opere volgari IV, p. 261. — [3] VII, p. 209, ss., v. di Giuliano Sangallo. — [4] Milanesi II, p. 308. — [5] Gaye, carteggio I, p. 276; Vasari VIII, p. 121, Nota, v. di Cronaca. — [6] IV, p. 136, v. di Paolo Romano. — [7] Milanesi II, p. 430.

bei der Madonnenkirche zu Cortona mit einem Modell gesiegt. [1] — Im Dom von Pavia das wohl erhaltene und restaurirte grosse hölzerne Modell dieser Kirche, wahrscheinlich von Cristoforo Rocchi 1486. (Fig. 26.)

§. 60.

Die Modelle der Hochrenaissance.

Im XVI. Jahrhundert scheint sich das Modelliren mehr auf grosse und complicirte Bauten, auf wichtige Neuerungen und



Fig. 26. Dom-Modell zu Pavia. (L.)

Concurse beschränkt zu haben, indem für die gewöhnlichen Durchschnittsformen der Renaissance jetzt schon die Zeichnungen genügten. Festungsbauten wurden, wie gesagt, immer modellirt.

Julius II., der Sage nach umdrängt von Holzarbeitern mit lauter Modellen für S. Peter, die wie Scheunen anzusehen waren, antwortet lachend: »Wir habend nit mehr dann ein Kirchen zu bawen, darzu ist Uns ein Model genugsam, ein sollichen habend wir zum vollkommensten, was wolt ihr dann mit disen ewern Hüttlen machen?« (So die alte Uebersetzung von Bernardini Ochini Apologen, Buch I. Apol. 23; das italienische Original ist kaum mehr aufzufinden.) Auf das unvollendete Modell für S. Peter, welches Bramante hinterliess, folgten diejenigen des Rafael,

[1] Lettere sanesi III, p. 88.

Peruzzi, Ant. Sangallo d. J. und Michelangelo. [1] — Bramante hatte auch für den vaticanischen Hauptbau ein »wunderbares« Modell geliefert. [2] — Auch Rafael fertigte ein hölzernes Modell für den Hof der Loggien. [3] — Vgl. Vitoni's Holzmodell für die Kirche dell' Umiltà, womit er die Pistojesen hinriss (1509). [4] — Unter Leo X. concurrirten die Künstler für die Façade des Domes und der Kirche S. Lorenzo in Florenz mit Modellen und Zeichnungen. [5]

Michelangelo's beständiges Modelliren (§. 50). Das Modell des reichsten seiner fünf Entwürfe für S. Giovanni de' Fiorentini in Rom, binnen zehn Tagen von Tib. Calcagni unter Aufsicht des 85jährigen Meisters in Thon modellirt; verloren sammt der Holzcopie darnach und den übrigen Entwürfen. [6] Sein Modell der Treppe für die Laurenziana 1559 kam »in einem Schächtelchen« von Rom nach Florenz. [7] — Vasari musste ein hölzernes Modell seiner Umbauten am Signorenpalast auf Befehl des präcisen Cosimo I. nach Rom mit sich nehmen, damit Michelangelo darüber urtheilen konnte. [8] — Ueber die Festungsmodelle des Sanmicheli siehe Vasari. [9] — Das grosse Korkmodell von ganz Florenz; vielleicht das früheste in seiner Art. [10]

IX. Kapitel.

Die Composition der Kirchen.

§. 61.

Mangel eines besondern kirchlichen Formensystems.

Die Renaissance konnte keinen eigenen sacralen Styl ausbilden im Sinne des griechischen Tempelstyls und des nordisch-gothischen Kirchenstyls. Sie wendet im Kirchenbau die antiken Formen und Anlagen an aus Bewunderung, weil sie dieselben

---

[1] Vasari X, p. 17, ss., v. di Ant. Sangallo; XII, p. 227, 252, v. di Michelangelo. — [2] Vasari VII, p. 133, v. di Bramante; Panvinio l. c. (§. 8) p. 365, s. — [3] Vasari VIII, p. 41, v. di Raffaelo. — [4] Vasari VII, p. 139, v. di Bramante. — [5] Vasari XII, p. 201, v. di Michelangelo; XIII, p. 77, s. v. di Jac. Sansovino. — [6] Vasari XII, p. 265, v. di Michelangelo. — [7] Gaye, carteggio III, p. 12. — [8] Vasari I, p. 44, sein eigenes Leben; III, p. 277, v. di Michelozzo; XII, p. 261, v. di Michelangelo. — [9] XI, p. 128, v. di Sanmicheli. — [10] Varchi, stor. fior. III, p. 56, ss. Vasari X, p. 249, v. di Tribolo.

für das Vollkommenste hält, braucht sie dann aber ohne Bedenken auch im Profanbau.

Es ist ein Aberglaube, dass ein eigener sacraler Baustyl (den ja auch die rohen Urvölker haben) einem Volke oder seiner Culturepoche eine grössere Ehre bringe, als ein abgeleiteter Styl. Natürlich kann letzterer die Scheidung zwischen sacralen und profanen Formen nicht mehr durchführen, ja die altchristliche Baukunst hatte ausser den Formen sogar die Baustücke von den heidnischen Bauten entlehnt. Der abgeleitete Styl aber als Raumstyl (§. 30, 32) hat ein Recht auf die Formen der vor ihm dagewesenen organischen Style und soll sie nach seinem innern Bedürfnisse aufbrauchen, wobei ihn sein Genius führen wird. Die Renaissance hat gar keine specifisch-kirchlichen Formen. Selbst die wenigen Fenster- und Thürformen, die sie Anfangs dafür hielt, ja den Giebel (Palladio) nahm der Palastbau mit der Zeit dem Kirchenbau ab. Alles kam auf den Geist an, welcher sich der Formen bediente.

Sehr bedenklich aber ist es, sich auf die geringere Religiosität des damaligen Italiens im Vergleich mit der gothischen Blüthezeit des Nordens zu berufen, ganz als ob man Religiosität und kirchliche Rechtgläubigkeit unserer nordischen Baumeister des XIII. und XIV. Jahrhunderts genau messen könnte. Auf der andern Seite haben auch die sehr frommen Italiener der Renaissance nicht heiliger gebaut, als ihre Zeit- und Kunstgenossen. (Vgl. §. 215, 264.)

Im Süden ist das Grosse und Schöne von selber heilig. Jeder mag entscheiden, ob dabei der Begriff des Heiligen niedrig oder der der Kunst hoch genommen sei. (Vgl. das Wort Michelangelo's in der Relation des Francesco d'Olanda 1549, bei Raczynski, les arts en Portugal p. 14: »die wahre Malerei ist edel und fromm von selbst, denn schon das Ringen nach Vollkommenheit erhebt die Seele zur Andacht, indem es sich Gott nähert und vereinigt«, — im Sinne des Sprechenden gewiss für die Kunst überhaupt geltend.) Wenn aber irgend etwas die religiöse Unsicherheit unserer Zeit beweist, so ist es die ungemeine Empfindlichkeit gegen angeblich nicht heilige Formen. Der Fanatismus der jetzigen französischen Kirchenbauer für das treizième siècle lässt auf eine innere religiöse Schwäche der Partei schliessen, gerade wie anderswo die um sich greifende gewaltsame Vereinfachung der Kirchenmusik.

§. 62.

Wesen des Centralbaues.

Wohl aber hat die Renaissance die höchste, allem Gothischen wesentlich überlegene kirchliche Bauform, den Centralbau, bis

nahe an die absolute Vollendung ausgebildet und einer künftigen Religiosität zum Vermächtniss hinterlassen.

Der Centralbau ist das Letzte im Reich der absoluten Bauformen wie der griechische Tempel das Erste. Seine Möglichkeiten sind noch lange nicht erschöpft; es mag Zwischenperioden geben wie unser XIX. Jahrhundert, welches das Pensum des XIII. noch einmal aufsagen muss — immer von Neuem wird jene grosse Aufgabe auftauchen, wobei die Versuche der Renaissance als unentbehrliche Vorstufen glänzend in ihr Recht eintreten werden.

Im Norden schuf die spät-romanische Phantasie in denselben Jahren (bald nach 1200) das Zehneck von S. Gereon zu Köln und das Idealbild des Gráltempels, und bald folgte der einzige nennenswerthe gothische Versuch, die Liebfrauenkirche zu Trier. [1]

Für Italien ist wichtig die Bewunderung und der mythische Ruhm, welche das Pantheon genoss (s. d. Mirabilia Romae in den verschiedenen Redactionen) und noch mehr die hohe Stellung, welche man S. Lorenzo in Mailand anwies. Benzo von Alba im XI. Jahrhundert sagt [2] von dem im Verfall begriffenen Urbau: »numquid est in toto mundo aula tam mirabilis?« — Arnulf von Mailand [3] bei Anlass des grossen Brandes: »templum cui nullum in mundo simile.« — Fazio degli Uberti um 1360 [4] glaubt sich in dem »grossen und schönen Bau« nach Rom ververseztzt. Auch der wahrste Beweis der Bewunderung, die Nachahmung, fehlt nicht (§. 16). Der Eindruck beruhte auf der geistvollen und imposanten Anordnung des obern und untern Umganges um den Kuppelraum. [5]

Die Baptisterien, zum Theil mit Umgängen, hielten die Uebung des Centralbaues wach; in Florenz erhielt sogar die Kathedrale diese Form (§. 17, 19). Vgl. auch den »alten Dom« zu Brescia. Erst das Gothische gab dem Langbau wieder das Uebergewicht.

Im Centralbau herrscht der Mittelbau wo möglich in Gestalt einer hohen Kuppel gleichmässig über alles Uebrige, mögen es vier gleiche Kreuzarme oder ein Kranz von Capellen oder von Umgängen sein. Er soll innen schön über dem lichten Unterbau schweben, aussen mächtig darüber ragen. — Bei der Anord-

[1] Ein reines Achteck, die Karlshoferkirche zu Prag, s. bei Lübke, Gesch. d. Architektur, III. Aufl., S. 565, und Kugler, Gesch. d. Baukunst, III, S. 312. — [2] Ad Heinr. IV, ap. Pertz XIII, p. 680. — [3] Gesta archiepp. Med. III, 24, ap. Pertz X. — [4] Dittamondo, L. III, c. 4. — [5] San Lorenzo erscheint mir noch immer dem Grundplan nach, welcher hier entscheidet, als ein Palast- oder Thermenraum Maximian's des Herculischen, um 300; unter Galla Placidia im V. Jahrhundert nur umgeweiht zur Kirche. Die Gründe muss ich hier schuldig bleiben.

nung von vier gleichen Kreuzarmen, welche mit der Zeit die vorherrschende wurde, fiel auch jedes Bedenken weg in Betreff des Hochaltars, dem man auf diese Weise einen verschliessbaren, besonders geweihten Raum ersten Ranges, den hintern Kreuzarm, geben konnte. In der Mitte des Baues wollte man ihn nämlich niemals anbringen und eine Stelle innerhalb eines blossen Umganges von Hallen u. dgl. war nicht ehrenvoll genug. Bei achteckigen Kirchen widmete man ihm daher einen besondern Ausbau, opferte aber die Einheit des Planes, die man beim griechischen Kreuz retten konnte.

Mit dem Centralbau ist das Wölben wesentlich und unvermeidlich verbunden. Alle runden und polygonen Räume verlangen einen obern Abschluss, der ihrem Grundplan analog ist. Die oft überaus zusammengesetzten Centralbauten enthalten bisweilen alle möglichen ächten und gemischten Wölbungsarten, welche in der Hauptkuppel gleichsam ihre Herrin finden. Doch erhält diese erst spät den hohen lichtbringenden Cylinder und im Aeussern die Calottenform.

Diese Bauweise in ihrer Vollkommenheit verwirklicht alle Ideale der Renaissance: absolute Einheit und Symmetrie, vollendet schöne Gliederung und Steigerung des Raumes, harmonische Durchbildung im Innern und Aeussern ohne müssige Façaden und die herrlichste Anordnung des Lichtes.

Wir nehmen bei unserer Betrachtung auch solche Bauten mit, welche zwar den Chorbau einer Langkirche bilden, aber offenbar eher im Sinne von Centralanlagen und mit dem Wunsche darnach componirt sind. Letztere waren und blieben die höchste Angelegenheit dieser grossen Bauepoche, welche alle ihre Kräfte dafür aufwandte, sobald sie irgend durfte. Ihre schwachen Seiten beginnen erst da, wo ihr diess hohe Ziel aus äussern Gründen versagt wird.

§. 63.

Die frühesten Centralbauten der Renaissance.

Die Phantasie des XV. Jahrhunderts war schon mit Rund- und Polygonbauten erfüllt, als Brunellesco an zwei nur untergeordneten Kirchen den Centralbau in ganz neue Motive kleidete.[1] Brunellesco's nur angefangenes Polygon bei den Angeli in Florenz, §. 9.[2] Achtseitiger Kuppelraum mit ebenso vielen hochgeöffneten Capellen, wovon sechs der Verehrung der zwölf Apostel

---

[1] Bauten dieser Art auf Hintergründen der Altargemälde und Reliefs; Vasari III, p. 117, v. di Ghiberti; IV, p. 147, v. di Castagno. Dann besonders in peruginischen Bildern, in Intarsien, an Chorstühlen (§. 151) etc. — [2] Die Abbildung bei d'Agincourt, Archit, T. 50. Vasari III, p. 229, s., 242, v. di Brunellesco; — vita anonima, p. 187.

geweiht sein sollten; reines Oberlicht durch acht Fenster; in den Mauerdicken die ersten Nischen der modernen Baukunst, gewiss nicht bloss zur Stoffersparniss, sondern damit das Princip des Kuppelbaues auch im Einzelraum ausklinge. — Wirklich ausgeführt: die Cap. de' Pazzi im ersten Klosterhof bei S. Croce (Fig. 27), wo eine leichte niedrige Kuppel auf zwei Seitenbogen ruht. Die Vorhalle vgl. §. 35.

Alberti fördert die wahre Aufgabe einer über leichtem Unterbau schwebenden Kuppel nicht; seine zwei Kuppeln, wesentlich als Denkmäler eines Gewaltherrschers und eines Condottiere entworfen, sollten in römischer Weise auf heruntergehenden Stockmauern ruhen. Die für S. Francesco in Rimini (1447), den Bau des Sigismondo Malatesta (§. 6), ist nur aus einer Denkmünze [1] und aus der Lettera sulla cupola etc. [2] bekannt, aber nicht ausgeführt. Alberti musste einen Vorderbau und zwar einen gothischen mit Capellen beibehalten und neu decoriren; auf diesen wäre eine Kuppel von den Proportionen des Pantheon oder der Thermenrundsäle gefolgt. Umsonst stellte Alberti's Bauführer Manetti die Theorie auf, eine Kuppel sollte doppelt so hoch als breit sein. — Der Kuppelbau an der Annunziata zu Florenz, gestiftet 1451 von dem Feldherrn des Staates Lodovico Gonzaga von Mantua, welcher darin Beute, Waffen und Fahnen seiner Kriegszüge anbringen wollte; eine Nische oder Capelle sollte wahrscheinlich sein Grab enthalten. Es ist eine Nachbildung des Thermenraumes Minerva medica zu Rom, rings oben mit Fenstern, unten mit Nischen, gegen die Kirche mit einem grossen Bogen geöffnet, aussen Rohbau, innen modernisirt. [3] Im Nachlass Manetti's, welcher auch hier Bauführer war, kommt das Modell eines »Rundtempels« vor, [4] ohne Zweifel von einer dieser beiden Bauten. Auch im Lehrbuch de re aedificatoria [5] über-

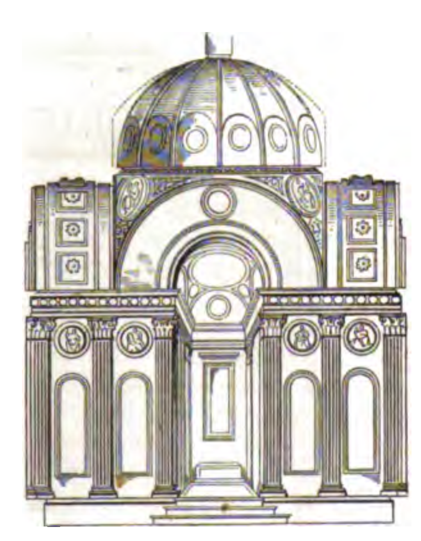


Fig. 27. Cap. de' Pazzi zu Florenz. (Nohl.)

[1] Bei d'Agincourt, T. 51. — [2] Opere volgari, Tom. IV. — [3] Vasari IV, p. 59, Nota, v. di Alberti, und Gaye, carteggio I, p. 225, ss. — [4] Gaye, l. c. I, p. 171. — [5] L. VII, c. 10, vgl. 15.

geht Alberti den wahren Centralbau; höchstens dass er von runden Basiliken, d. h. Bauten wie S. Stefano rotondo redet. Er vermischt absichtlich christliche und heidnische Rundbauten und gibt die Proportionen der Höhe zum Durchmesser nach seinen Vermessungen an.

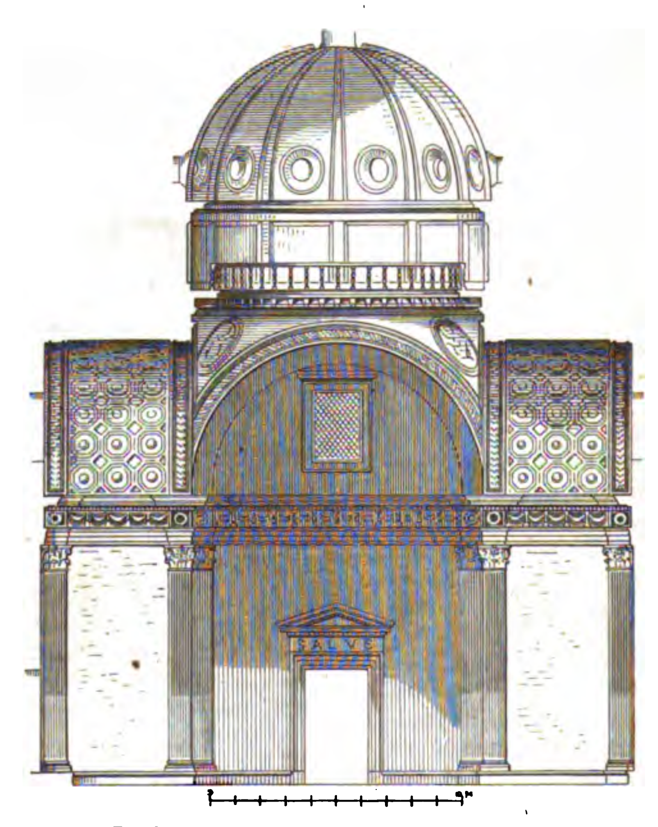


Fig. 28. Madonna delle Carceri zu Prato. (J. Stadler.)

§. 64.

Spätere Centralbauten des XV. Jahrhunderts.

In der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts kommen Versuche, Nachrichten und Idealpläne, doch auch bedeutende noch vorhandene Lösungen des Problems vor. Bei Polifilo (§. 32) findet sich der Durchschnitt eines runden, innen auf einem Kreis von Pfeilern mit vortretenden Säulen ruhenden Kuppelbaues mit Umgang; aussen Pfeiler mit Halbsäulen und von diesen gegen die

Kuppel hinauf reiche Strebebögen. Eine zweite Beschreibung gilt einer Ruine in der Art der Minerva medica. — (Was ist aus der berühmten Rotunde Mantegna's geworden?)[1] — Francesco di Giorgio in seinem Tractat (§. 31) sagt:[2] »Es gibt drei Hauptgestalten der Kirchen, auf welche man die unzählig vielen zurückführen kann: die vollkommenste ist die runde, die zweite ist die viereckige oder mit einzelnen Façaden, die dritte ist aus beiden zusammengesetzt.« Jedenfalls gilt der Centralbau auch hier als das höchste.

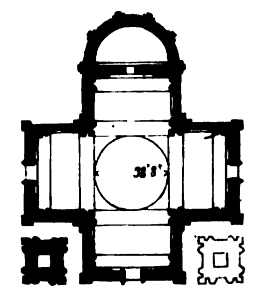
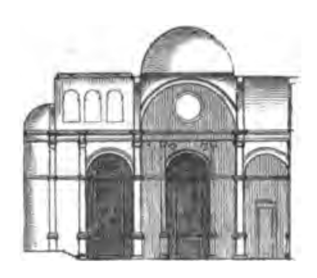


Fig. 29. Madonna di S. Biagio zu Montepulciano. (L.)

Das ältere Brüderpaar Sangallo reicht in der Form des griechischen Kreuzes bei kleinerem Maassstabe bereits nahe an die Vollkommenheit. Madonna delle Carceri zu Prato, 1485 begonnen von Giuliano (Fig. 28); über den kurzen Kreuzarmen mit geraden Abschlüssen schwebt auf niedrigem Cylinder die leichte Kuppel mit zwölf kleinen Rundfenstern; höchster Zauber des Raumes und edelgemässigte Decoration. — Madonna zu Montepulciano (Fig. 29), 1518 erbaut von Antonio, ein ähnlicher Grundplan aber stark in die Höhe getrieben und mit der derbern Plastik des XVI. Jahrhunderts. Vgl. §. 79. — Andere Florentiner: Cronaca's achteckige mit vier Ecknischen versehene Sacristei bei S. Spirito 1493, voll Adel und Zierlichkeit. — Dagegen Pintelli's (?) Octogon in S. Maria della Pace zu Rom, auf alle Weise misslungen.



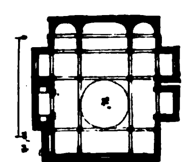


Fig. 30 und 31. S. Giov. Crisostomo zu Venedig. (L.)

Venedig hilft wenigstens die Erinnerung an den lichtbringenden Cylinder und die Calottenform der Kuppel wach halten, bis sich die grosse Baubewegung dieses byzantinischen Elementes bemächtigt. Es sind die vielen kleinen Kirchen quadratischer Anlage mit einer Kuppel über den vier Mittelpfeilern gemeint, deren Haupttypus (Fig. 30 u. 31) S. Giovanni Crisostomo ist (1483, von Tullio Lombardo). Für die constructiven Fragen eines grossen centralen Hochbaues war hier nichts

[1] Vasari V, p. 231, im Commentar zur v. di Mantegna. — [2] Lettere sanesi III, p. 117.

zu lernen und für die formalen nicht viel, aber das einzige Vermächtniss des Byzantinismus an die Renaissance, welches über Venedig kömmt, ist an sich höchst wichtig.

Von einem der betreffenden venezianischen Baumeister (Pietro Lombardo? oder Scarpagnino?) rührt auch das tolle Prachtstück S. M. de' Miracoli zu Brescia her, welches man scherzweise einen Centrifugalbau nennen könnte, indem die Kuppeln (zwei unter sich ungleiche grössere und zwei kleinere) der Mitte des Baues förmlich ausweichen.

§. 65.

Bramante und seine ersten Centralbauten.

Für Bramante wird der Centralbau schon in seiner frühern Zeit die wesentlichste Lebensaufgabe. Er hatte das erhabene



Fig. 32. Canepanova zu Pavia. (L.)

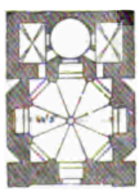


Fig. 33. Canepanova zu Pavia. (L.)



Fig. 34. Madonna di Campagna zu Piacenza. (L.)

Glück, die höchste Bauidee seiner Zeit (in Oberitalien) in reichen und heitern Formen und später in majestätischer Würde und Grösse zu verwirklichen.[1] Sein frühester bekannter Bau (1474)

[1] Vasari VII, p. 128, Nota, v. di Bramante.

war ein rundes Madonnenkirchlein am Fluss Metaurus, dann folgen in Mailand und Umgebung theils sicher, theils nur nach

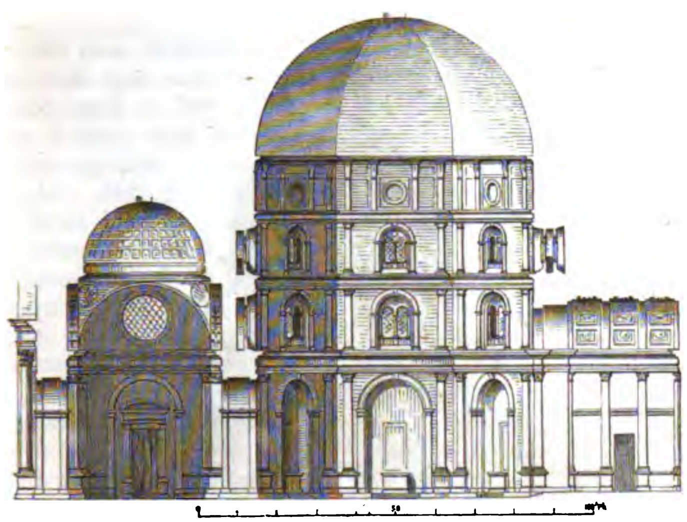


Fig. 35. Madonna dell' Umiltà zu Pistoja. (J. Stadler.)

der Tradition ihm zugeschrieben: Rotunde zu Busto Arsizio; — Octogon als Chorbau der Kirche zu Canobbio am Lago maggiore; — Incoronata zu Lodi, Achteck mit eigenthümlich schräg vertieften Nischen und oberem Umgang, prächtig decorirt, Chor und Vorhalle als besondere Anbauten; — Kirche Canepanova zu Pavia (Fig. 32 u. 33), fast dasselbe Motiv, veredelt und gereinigt; — achteckige Sacristei bei S. Satiro in Mailand, §. 80; endlich der Kuppelbau von S. M. delle Grazie, aussen von originell schönem Aufbau und reicher Ausführung (§. 46), innen von hohem Zauber des Raumes.

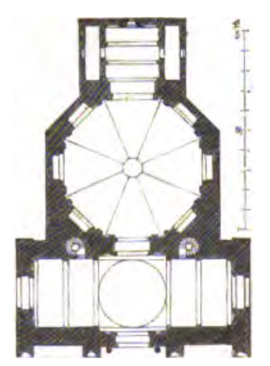


Fig. 36. Madonna dell' Umiltà zu Pistoja.

Michelozzo's Schlusscapelle an S. Eustorgio (§. 80) blieb wohl nicht ohne Einfluss auf Bramante. — Die genannten Bauten zum Theil klein und versteckt; wo das Aeussere ausgebildet ist: ein Zeltdach über einer offenen polygonen Halle, aus welcher durch Rundfenster Licht in die Kuppel dringt. S. M. di Campagna zu Piacenza (Fig. 34). Diese polygone Halle mit Zeltdach wurde dann auch auf Kuppeln von Langkirchen

angewandt, z. B. an S. M. presso S. Celso, angeblich (doch schwerlich) ebenfalls von Bramante und an der Kirche von Sa-

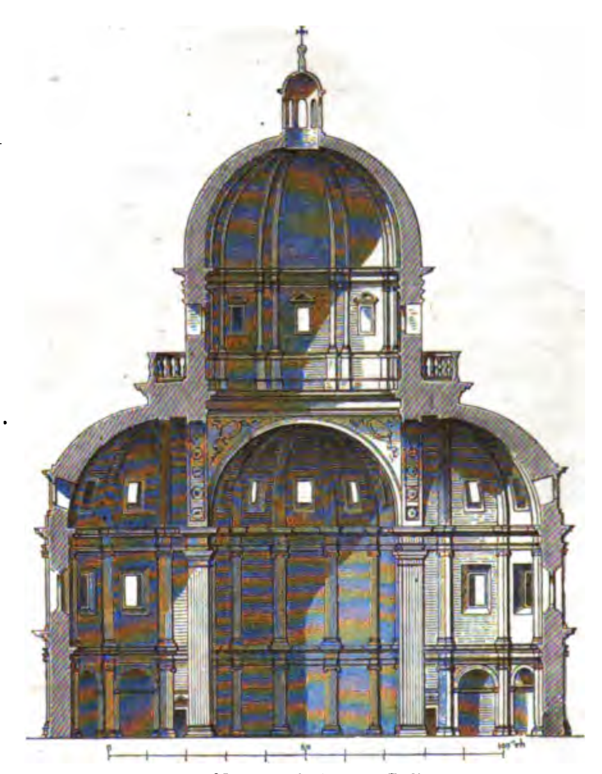


Fig. 37. Consolazione zu Todi.

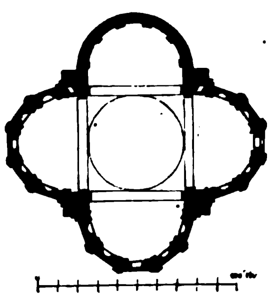


Fig. 38. Consolazione zu Todi.

ronno, einem in seinen ältern Theilen werthvollen Bau, zum Theil aus Backstein. — An der Kuppel der Certosa bei Pavia (von Borgognone?) eine Abstufung von drei Galerieen, dagegen nirgends eine Calotte.

Auf Bramante's lombardischen Octogonen beruht die Form von S. M. dell' Umiltà zu Pistoja, von Vitoni, der dem Meister doch angeblich erst in Rom zusah (Fig. 35 u. 36). Unvergleichlich das Innere der Vorhalle (§. 48); die Kirche selbst etwas befangen, die Kuppel, der man die Unlust ansieht, von Vasari. — Der schöne Polygontempel auf Rafael's Sposalizio (1504) ist hier wenigstens zu erwähnen.

§. 66.

Bramante und S. Peter in Rom.

Mit dem Wechsel des Jahrhunderts offenbarte Bramante in Rom nicht nur eine Wandlung seines Styles (§. 27, 49), sondern er that auch in der Anlage seiner Kirchen die grossen Schritte, deren Folgen sich bis in die späteste Zukunft der Kunst erstrecken werden. Vom Achteck geht er über zu der Kuppel mit Cylinder, über griechischem Kreuz mit halbrunden Abschlüssen.

Beim Achteck mit Nischen und Umgängen geräth die Kuppel bald sehr breit und ist dabei unmöglich hoch in die Luft zu bringen. Schon die Kuppel alle Grazie zu Mailand ruht thatsächlich auf vier Bogen.

Madonna della Consolazione zu Todi (Fig. 37 u. 38).[1] Ueber den vier Hauptbogen ein bedeutender lichtbringender Cylinder und eine ächte Calottenkuppel mit Lanterna, auch die hier noch polygonen Kreuzarme mit halbkuppelartiger Bedeckung; das Innere die grossartigste Wirkung durch Höhe, Einheit des Raumes und Oberlicht; unten rings Nischen für Altäre. Façaden bedarf diese Kirche keine. Vgl. §. 53.

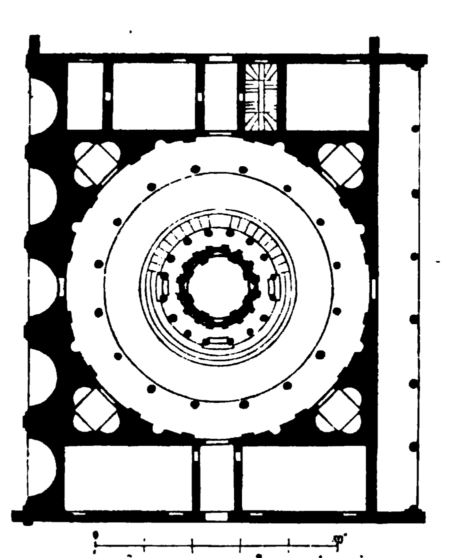


Fig. 39. Rom, Tempietto bei S. Pietro in Montorio.

Der Tempietto bei S. Pietro in Montorio zu Rom (§. 53), sammt der (nicht ausgeführten, aber bei d'Agincourt a. a. O. nach Serlio L. III. abgebildeten) Hofhalle (Fig. 39), alles in Rundformen; die Mauermassen durchgängig mit Nischen belebt, deren Einschneiden in die grössern cylindrischen Wandflächen dem B. gar keine Sorge machte. Vgl. Fig. 23 auf S. 76.

Der Bau von S. Peter (§. 8); Bramante entschied für eine Kuppel über einem griechischen Kreuz, dessen vier Ecken mit mächtigen Capellen und Thürmen ausgefüllt werden sollten. Serlio L. III. gibt von B.'s Entwurf nur die Kuppel, statt des Grundplanes des Ganzen dagegen die veränderten Pläne Rafael's

[1] D'Agincourt, archit., T. 58.

(Fig. 40) (mit Zuthat eines Langhauses) und Peruzzi's (Fig. 42) (griech. Kreuz mit Eckräumen) und sagt doch von beiden, sie seien den Fussstapfen Bramante's gefolgt. — Panvinio (§. 8) sagt zwar ausdrücklich, Bramante habe ein Langhaus gewollt und erst Peruzzi: »eiusdem exemplar decurtavit, ex oblongo quadratum fecit.« Gleichwohl wird die Schaumünze Julius' II. mit der Umschrift: »Templi Petri instauracio« [1] gegen Panvinio Recht behalten müssen. Ihre Abbildung der Kirche offenbar als griechisches Kreuz ist mit Rafael's Langhaus bei Serlio unvereinbar und kann doch nur Bramante's Entwurf darstellen. Auch dass sich Michelangelo später esecutore von Bramante's Plan nannte, [2] bedeutet vielleicht etwas hiefür. Nimmt man an, dass in Rafael's Plan wenigstens die Kreuzarme und der Chor aus dem Plan Bramante's herübergekommen seien, so würden in dieser aus lauter Rundformen bestehenden, mit Nischen durch und durch belebten Anlage namentlich die innern Doppelhallen längs den halbrunden Abschlüssen höchst feierlich gewirkt haben. (Vielleicht eine Erinnerung an S. Lorenzo in Mailand und dessen Umgänge.) — An der Kuppel Bramante's, welche uns authentisch überliefert ist, wird zum ersten Mal der Eindruck des Cylinders aussen und innen durch prächtige Colonnaden erleichtert. Blosse Pilaster hätten ohnehin auf eine solche Entfernung nicht mehr gewirkt. Bramante erlebte noch den Bau der vier riesigen Hauptpfeiler und ihrer Bogen.

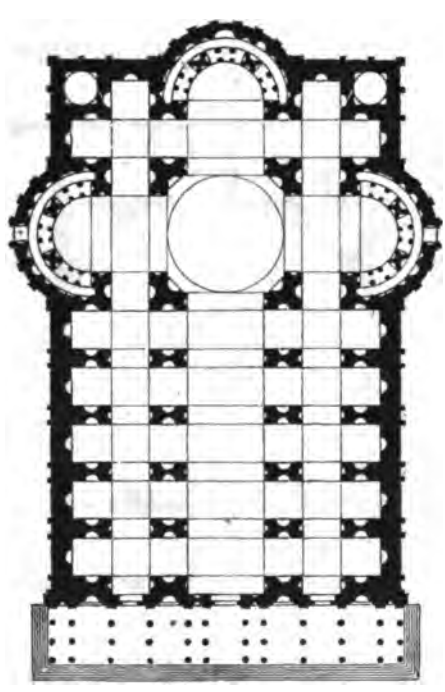


Fig. 40. S. Peter. Rafaels Grundriss.

Durch den Genius und die Willenskraft der grössten Meister wurde die Kirche als Centralbau nahezu vollendet und wirkte als solcher vierzig Jahre lang auf das Abendland. Erst Paul V.

[1] U. a. bei Roscoe, Leone X, ed. Bossi, vol. III. — [2] Vasari VII, p. 137, v. di Bramante.

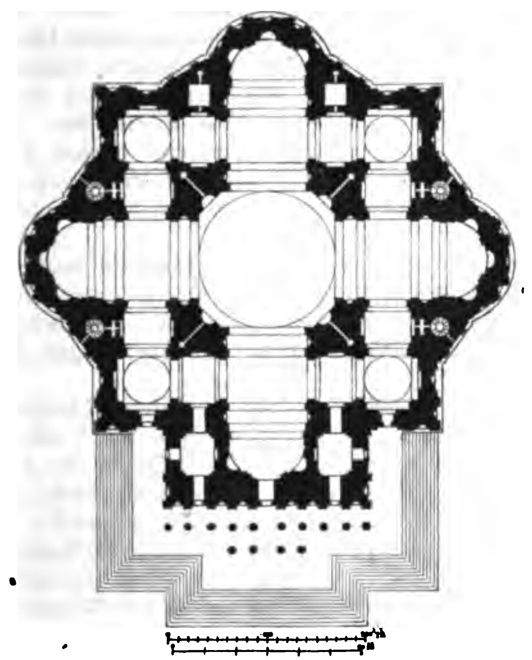


Fig. 41. S. Peter. Michelangelo's Grundriss.

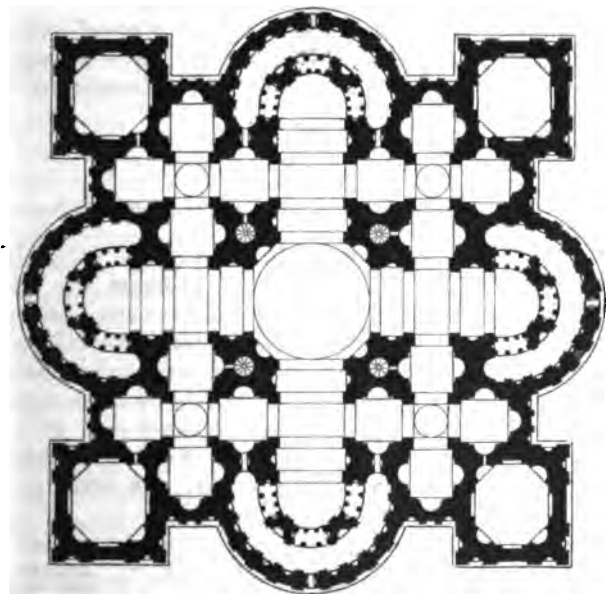


Fig. 42. S. Peter. Peruzzi's Grundriss.

liess das jetzige Langhaus davor bauen. — Rafael beabsichtigte, wie gesagt, ein Langhaus; das Ernennungsbreve Leo's X., [1] dat. 1. Aug. 1515, mit dem Appell »alla propria stima e al vostro buon nome .... e finalmente alla dignità e alla fama di questo tempio« .... [2] — Auf Rafael's Plan folgte der des Baldassar Peruzzi, dessen wunderschöner Grundriss höchst wahrscheinlich nur eine Umarbeitung von Bramante's griechischem Kreuz in etwas freiern und flüssigern Formen ist, mit sehr verstärkten Pfeilern. [3]

Die Entwürfe des jüngern Ant. Sangallo und des Fra Giocondo [4] sind nicht der Rede werth, weil sie wohl die Hälfte des Raumes mit völlig abgetrennten Vor- und Nebenräumen vergeuden, wo sich, wie Michelangelo scherzte, sogar Falschmünzer hätten festsetzen können. [5]

Michelangelo übernahm 1547 in seinem 72sten Lebensjahre den Bau, weil ihn Gott dazu bestellt hatte, [6] ohne Besoldung, aus Liebe zu Gott und Andacht zum Fürsten der Apostel, [7] und behielt denselben bis an sein Ende, damit nicht durch seinen Rücktritt einigen Schurken ein Gefallen geschehe, ja der Bau völlig liegen bleibe. [8] Die welthistorische Stellung M.'s beruht auf den verschiedensten Thätigkeiten, sein Grösstes aber ist doch wohl, dass er die Sehnsucht der ganzen Renaissance erfüllte durch den Bau der vollendet herrlichen Riesenkuppel mit dem lichtströmenden Cylinder, und dass er noch einmal dem Centralbau den Sieg verschaffte (Fig. 41). Seine Façade mit prachtvoller freier Säulenstellung würde sich der Kuppel völlig untergeordnet haben. (Abgebildet unter andern auf den Kupferstichen des Jubiläums von 1600.) Seine Anlage des Innern ist beträchtlich einfacher als bei Peruzzi.

§. 67.
Andere Centralbauten des XVI. Jahrhunderts.

Während dieses Baues entstanden überall in Italien vorherrschend centrale Kirchenanlagen im grössten wie im kleinen Maassstabe, einige in ihrer Art sehr vollkommen, andere merkwürdig als Zeugnisse einer starken künstlerischen Gährung. Der jüngere Ant. Sangallo pflegte bei seinen zahlreichen Kirchenbauten nur die centrale Form: S. M. di Loreto in Rom (schon 1507) als Achteck, die beiden Tempietti im Bolsener See, zwei Projecte für S. Giacomo degli Incurabili zu Rom, Kirchen in Foligno und Montefiascone etc. [9] — Jacopo Sansovino, der sechzig Kirchen-

[1] Bei Quatremère, ed. Longhena, p. 529. — [2] S. auch Lettere pittoriche VI, 2. — [3] Serlio, L. III. — [4] D'Agincourt, T. 72, 73. — [5] Lettere pittoriche, VI, 9. — [6] Lett. pitt. VI, 10. — [7] Breve Paul's III. — [8] Lett. pitt. I, 6. — [9] Vasari X, p. 3, 7, 35, 44, 64, 66, v. di Ant. Sangallo, sammt Commentar.

entwürfe fertig liegen hatte, konnte doch nur eine ovale und eine quadratische Kirche (S. Martino in Venedig) mit centraler Anlage ausführen.[1] - Sein Plan für S. Giovanni de' Fiorentini zu Rom, mit einer grossen Mittelkuppel und vier halben (oder ganzen?) Kuppeln auf den Armen des griechischen Kreuzes, wurde von Leo X. ausdrücklich um dieser Form willen den Plänen der Mitbewerber vorgezogen, aber nicht ausgeführt.[2] Seine ausgeführten Kirchen sind sonst lauter Langbauten. (Von den fünf Plänen, welche Michelangelo für die ebengenannte Kirche entwarf, vgl. §. 60, glaubt Letarouilly, édifices de Rome moderne, Texte p. 541, einen ermittelt zu haben und zwar einen grossen Kuppelbau.

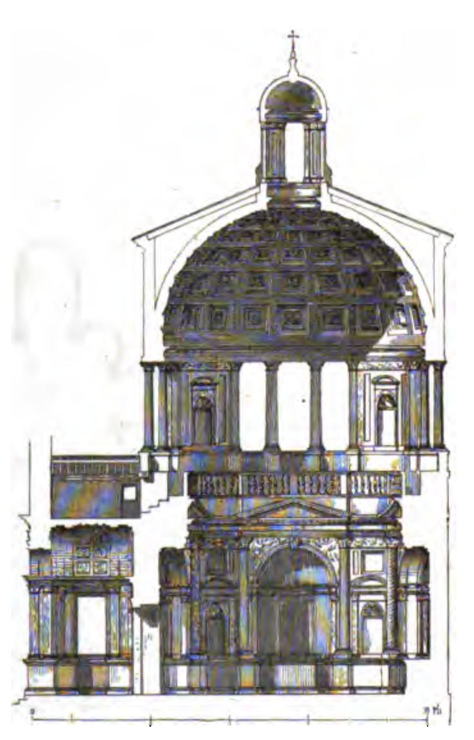


Fig. 43. Cap. in S. Bernardino zu Verona.

Bernardino Zaccagni 1521: la Steccata in Parma, griechisches Kreuz mit runden Abschlüssen, Kuppel und niedrigen Eckcapellen, als Masse von schöner Wirkung. — Sanmicheli: die runde Capelle von S. Bernardino zu Verona (Fig. 43 u. 44), innen die antiken Formen geistvoll und prächtig durchgeführt bis in die Cassetten der sphärischen Kuppel. — Madonna di Campagna, vor Verona gelegen (Fig. 45 u. 46), erst nach S.'s Tode (1559) und ungenau ausgeführt, grosse Rundkirche.[3] — Cristoforo Solari, genannt il Gobbo: S. M. della Passione zu Mailand 1530, gewaltiges Octogon mit unteren Ausbauten und Zeltdachkuppel, bis 1692 reiner Centralbau (Fig. 47); die untern Theile so edel und einfach, dass sie einem frühern

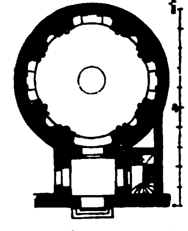


Fig. 44. Cap. in S. Bernardino zu Verona.

[1] Vasari XIII, p. 88, v. di Jac. Sansovino; Franc. Sansovino, Venezia, fol. 97. — [2] Vasari, l. c. p. 80. — [3] Vasari XI, p. 121, v. di Sanmicheli. Vgl. p. 123, Nota, die achteckige Hauscapelle einer Villa.

Bauanfang von 1483 angehören könnten. Von demselben Solari der zierliche achteckige Hochbau bei Riva (Tessin), aussen unvollendet (Fig. 48 u. 49). (Girol. Genga: S. Giov. Battista in Pesaro, von Vasari XI. p. 91, v. di Genga höchlich gerühmt, ebenfalls Centralbau?) — Galeazzo Alessi: S. M. di Carignano zu Genua 1552, von hoher Raumschönheit des Innern (Fig. 50 u. 51); das Motiv von S. Peter in völlig freier und neuer Anwendung.

Im V. Buch des Serlio dreizehn Idealpläne von Kirchen, darunter eilf Centralbauten, meist weihelose Phantasieen seiner

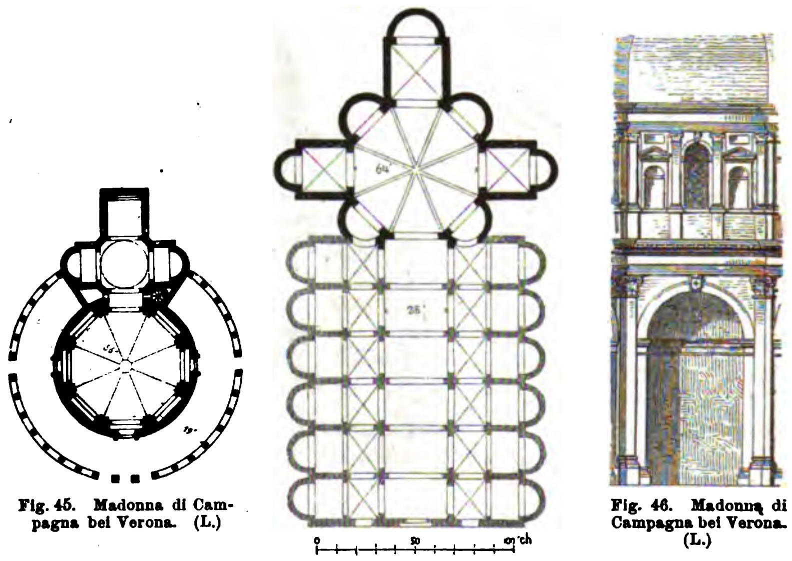


Fig. 45. Madonna di Campagna bei Verona. (L.)

Fig. 47. S. Maria della Passione zu Mailand. (L.)

Fig. 46. Madonna di Campagna bei Verona. (L.)

Reissfeder und seines Zirkels, profan und wunderlich, z. B. ein Fünfeck und (zum ersten Mal?) ein Oval. Der Cylinder gering oder ganz weggelassen, doch fast lauter Oberlicht, das Serlio auch sonst, (z. B. L. III. fol. 50) hoch zu schätzen wusste. Die Kuppelhöhe kaum gleich dem Halbdurchmesser, wie fast überall vor der wundervollen, mehr parabolischen S. Peterskuppel. — Serlio's Klage über die unfromme Zeit, um 1540 (§. 10); er selber war andächtig. [1] — Campanella, gegen Ende des Jahrhunderts, beschreibt in seiner Sonnenstadt einen prächtigen auf Säulen ruhenden Rundtempel; der einzige Altar, mit Erd- und Himmelsglobus, steht in der Mitte.

Der Barockstyl hielt nicht nur das griechische Kreuz, oft

[1] Gaye, carteggio II, p. 170.

mit Eckcapellen, sondern auch die Rundkirche mit Nischen, leider auch die Ovalkirche durch ziemlich häufige Anwendung am

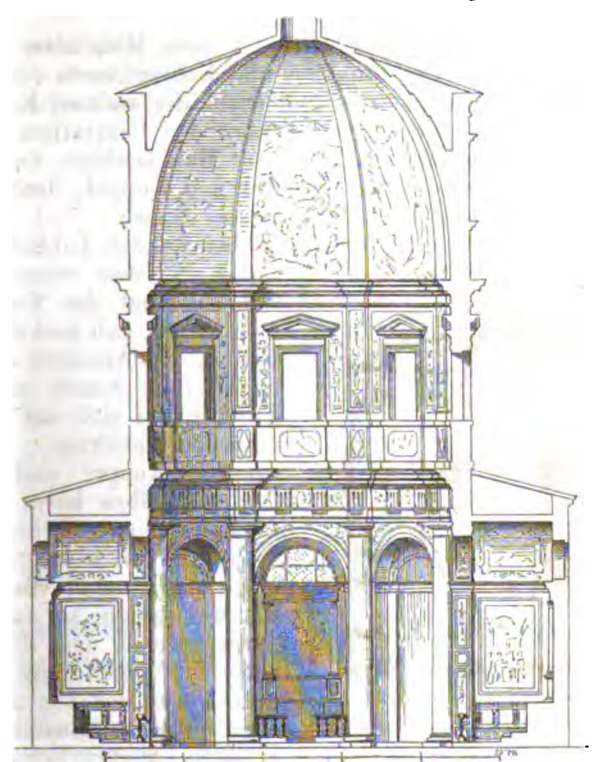


Fig. 48. S. Croce in Riva.

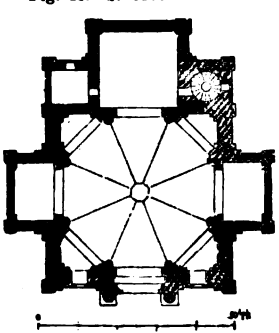


Fig. 49. S. Croce in Riva.[1]

Leben und noch aus seinen spätesten Centralbauten würde sich Manches lernen lassen, wenn man lernen wollte.

[1] Die beiden Abbildungen der Kirche von Riva nach den unter J. Stadler ausgeführten Aufnahmen der Bauschule des Eidgen. Polytechnikums. Zürich 1863.

§. 68.

Sieg des Langbaues zu Gunsten der Façaden.

Die Macht der Gewohnheit seit dem Mittelalter und der Wunsch, im Anbau von Capellen und Nebenräumen nicht genirt zu sein, sicherten, trotz aller Sehnsucht der wahren Kunst, dem Langbau doch das Uebergewicht über den Centralbau, welcher gegen jede Störung unerbittlich ist. Man benützte fortwährend das System des letztern für Chorbau und Kuppel, befreite aber die Façade von jeder Rücksicht auf das Ganze.

Die Einbusse war grösser als es beim ersten Anblick scheint. Im Bewusstsein, dass eine Harmonie zwischen einem solchen Chorbau und der Façade unmöglich sei, gab man die Durchbildung des Aeussern am Langhaus Preis; Kunst und Mittel concentriren sich auf zwei von einander entfernte, disparate Stücke, Kuppel und Façade. Der Centralbau hatte entweder die Façaden zu entbehren (durch halbrunde Abschlüsse) oder vermöge der Kuppel die sämmtlichen Fronten so zu beherrschen gewusst, dass deren façadenartige Ausbildung sich von selbst ergab und von aller müssigen Formenschaustellung und isolirten Verherrlichung freiblieb.

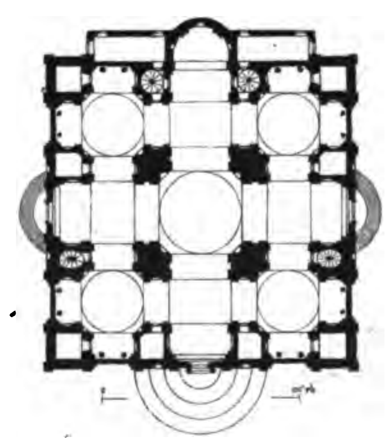


Fig. 50. Madonna da Carignano in Genua.

§. 69.

Façaden des L. B. Alberti.

Wie in der gothischen Zeit, so blieben auch im XV. Jahrhundert die Façaden der wichtigsten Kirchen vor lauter grossen Absichten provisorischer Rohbau. Mit Ausnahme Venedig's, dessen Façaden (§. 43) nicht maassgebend sind. Es gibt keine bedeutende Façade von Brunellesco, Michelozzo, Rossellino, beiden ältern Sangallo, Cronaca etc. — Dass die Façade, wesentlich jetzt nur eine Umdeutung der mittelalterlichen, so wenig wie diese dem wirklichen Durchschnitt des Langhauses entsprach, sondern beliebig über die Dächer emporragte, versteht sich von selbst.

Durch L. B. Alberti stellt sich der Typus im Allgemeinen fest: eine oder zwei Ordnungen, in Halbsäulen oder Pilastern,

dazwischen die Thüren und Fenster, bisweilen ein Giebel nach antikem Tempelvorbild; die Vermittelung des schmalern obern Stockwerkes mit dem untern durch einfachen Ansatz der Pultdächer. Alberti fasst a. a. O. (§. 57) bei Anlass von S. Francesco (1447) die Façade schon principiell als besonderes, maskirendes Prachtstück (Fig. 52); wer ihm an den Ordnungen



Fig. 51. Madonna da Carignano. Durchschnitt.

etwas ändern wollte, würde »tutta quella musica« verstimmen. Ausgeführt ist jene Façade nur bis etwas über das Erdgeschoss, welches eine prächtige korinthische Halbsäulenordnung, dem nahen Augustusbogen nachgeahmt, enthält. — S. Andrea zu Mantua (Fig. 52), erstes Beispiel einer erzwungenen scheinbaren Tempelfronte; vier Pilaster fassen eine grosse Thürnische und an den Seiten unruhige Fenster und kleinere Nischen ein; darüber ein Giebel. (Ueber die Proportionen solcher Giebel: de re aedificatoria L. VII, c. 11.

An S. M. novella in Florenz incrustirte A. über dem mittelalterlichen Erdgeschoss den obern Theil der Façade und gab das erste Beispiel der vielleicht nur im Styl der Incrustation

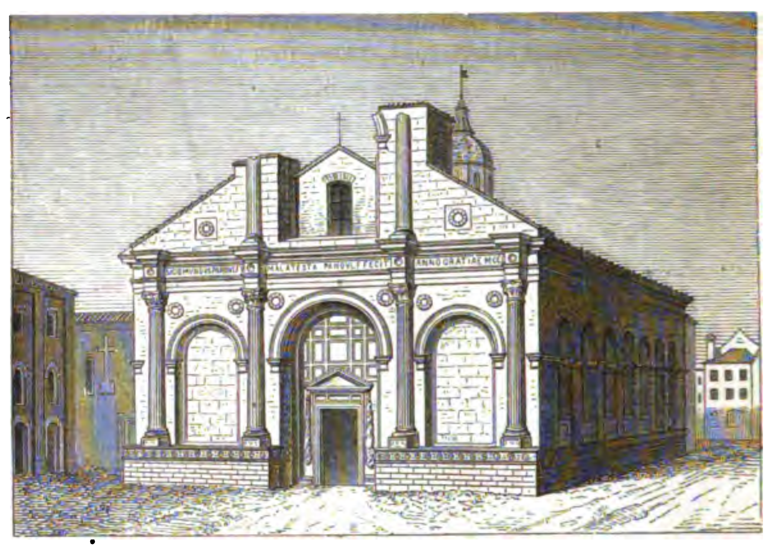


Fig. 52. S. Francesco zu Rimini.

erlaubten Seitenvoluten. Unten ist die schöne Einfassung der Hauptthür von ihm (Fig. 54). — (Eine Vorschrift, welcher A. selber nie nachgelebt hat: de re aedif. L. VII, c. 4, wo er einen vor der ganzen Fronte hinlaufenden Porticus mit einem grössern und irgendwie auszuzeichnenden mittlern Intervall verlangt.)



Fig. 53. S. Andrea zu Mantua.

§. 70.

Andere Façaden der Frührenaissance.

Die Gesammtbehandlung dieser Façaden des XV. Jahrhunderts hat meist etwas Zaghaftes und Spielendes, da man sich noch auf den vermeintlichen absoluten Werth der antiken Einzelformen verliess und sie noch nicht auf die Wirkung hin gestaltete und combinirte. Die kleinsten sind in der Regel die besten. Bisweilen hilft der Stoff und das schöne Detail. In

Rom hat der ernste Travertin immer Würde; Baccio Pintelli: S. M. del popolo, S. Agostino (berüchtigt durch Hässlichkeit der Voluten, die auch Pintelli's geringsten Bau, die Kathedrale von Turin, verunzieren.) In Venedig geben Incrustation und verzierte Friese und Pilaster immer eine »festiva et hilaris facies«; vgl. Sabellieus, de situ ven. urbis, fol. 84, 87; selbst vom Lazareth heisst es fol. 92: »usus tristis, sed frons loci laetissima.«

In den Backsteingegenden (§. 44, f.) herrscht bald mehr originelle Umdeutung der classischen Formen (S. Pietro in Modena, Madonna di Galliera in Bologna Fig. 55), bald liebevolle und solide Uebertragung derselben. (Façade von S. Satiro in Mailand §. 46.) — An kleinen Façaden ist das günstigste Motiv das einer Prachtpforte: das noch halbgothische Oratorium zu Vicovaro; [1] die originelle Misericordia zu Arezzo; die Confraternità di S. Bernardino zu Perugia, 1456 oder 1461 von Agostino di Guccio. [2] — Anspruchslos anmuthig: die kleinen Façaden des Francesco di Giorgio zu Siena, S. Caterina, S. M. delle nevi. Originell die Façade des Doms zu Pienza, bedingt durch die Anordnung von drei gleich hohen Schiffen [3] (vgl. §. 77).



Fig. 54. S. M. Novella zu Florenz.

Grössere Façaden haben immer etwas Mageres und Schwächliches, z. B. an den Kirchen aus jener Zeit in Neapel, Ferrara und selbst an S. M. dell' Anima zu Rom (1500 angeblich von Giul. Sangallo), obgleich hier die Backsteinflächen, die steinernen Pilaster und andere Gliederungen und die Pforte fein zusammengestimmt sind.

Von dem Concurs (1491) für eine neue Domfaçade in Florenz (§. 59) ist nur das Protocoll erhalten. [4] Florenz hielt es mit diesem Bau wie mit seinen Verfassungen; im XIV. Jahrhundert hatte Arnolfo's Entwurf wegen zu grosser Einfachheit der

[1] Vasari III, p. 241 und Nota, v. di Brunellesco. — [2] Vgl. Fig. 21 auf S. 72. — [3] Eine Abbildung in Lübke's Gesch. d. Archit. 3. Aufl., S. 657. — [4] Vasari VII, p. 238 ss., im Commentar zur v. di Giul. Sangallo.

Façade des Giotto weichen müssen; jetzt zu Ende des XV. Jahrhunderts hiess diese »regelwidrig«, sine aliqua ratione aut iure architecturae; doch riss man, was davon vollendet war, noch nicht ab, wie diess 1586 bei einem ähnlichen Concurs geschah.

Theils das Vorbild altchristlicher Basiliken, theils wohl eigene Rathlosigkeit, theils Alberti's Vorschrift (§. 69) mag ge-

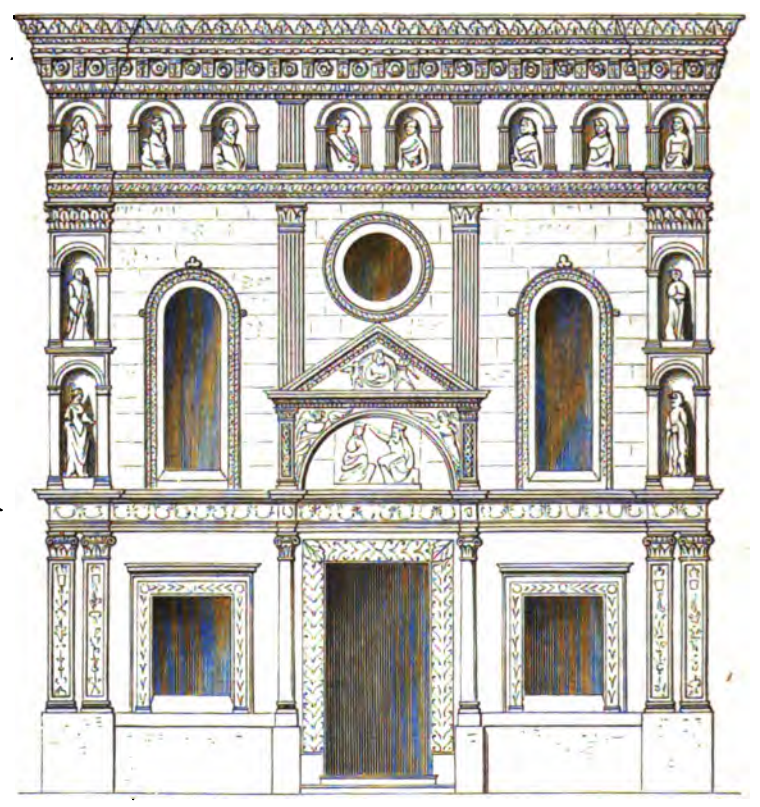


Fig. 55. Madonna di Galliera in Bologna. (Nohl.)

wisse Architekten vermocht haben, Vorhallen vor die Kirchen zu legen. Doch benehmen dieselben, zumal wenn sie ein Obergeschoss erhalten, dem Gebäude leicht den kirchlichen Charakter. S. Pietro in Vincoli und SS. Apostoli zu Rom, von Pintelli; — S. Marco zu Rom (Fig. 56), vielleicht von Francesco di Borgo S. Sepolcro; S. Bartolommeo a porta ravegnana zu Bologna von Formigine.

Bei Verdoppelung der Halle wird die Façade zur profanen Loggia, was das Mittelalter (an S. Ambrogio zu Mailand) und

später sogar der Barockstyl (an S. M. maggiore und an S. M. in via lata zu Rom) recht wohl zu vermeiden wussten. — Auch ältere Kirchen erhielten neue Vorhallen: der Dom von Narni 1497, der Dom von Spoleto (dieser von edler Pracht, angeblich von Bramante) und etwas später S. M. in navicella zu Rom (einfach schön von Rafael).

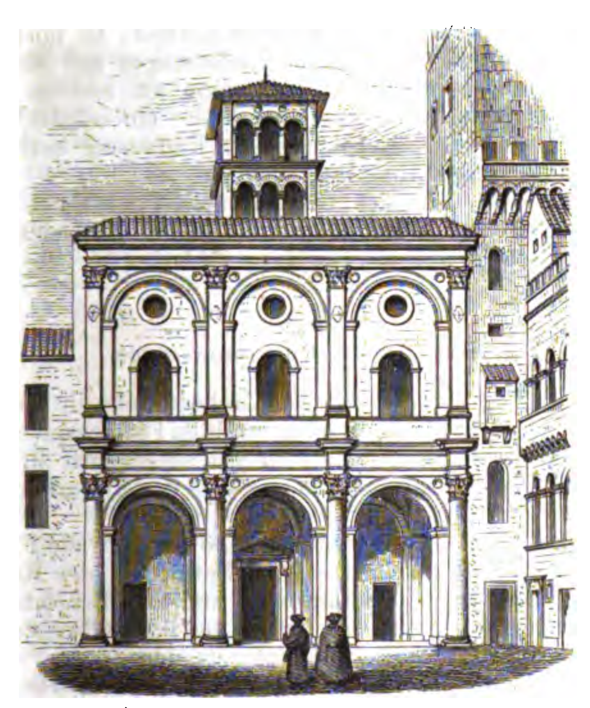


Fig. 56. Façade von S. Marco in Rom.

§. 71.

Die Façade der Certosa bei Pavia.

Ausser aller Analogie steht die Façade der Certosa von Pavia, weltberühmt durch ihren überreichen Schmuck (§. 136) und abgesehen von demselben vielleicht die bestgedachte des XV. Jahrhunderts. Ihr Motiv, unabhängig von den antiken Ordnungen, ist das der romanisch-lombardischen, abgestuften Kirchenfronten mit vortretenden Pfeilern und quer durchlaufenden Bogengalerieen, wie auch das Modell des Doms von Pavia es aufnahm (S. 86); innerhalb dieser festgeschlossenen Formen beherbergt sie allen erdenklichen Schmuck in weiser Abstufung des

Ausdruckes. (Verf. bekennt, diesem Gebäude früher Unrecht gethan und nach mehrmaligem Besuche seine Meinung geändert zu haben.) — Urheber war nach allgemeiner Annahme der Maler Ambrogio Borgognone 1473. Die Pfeiler lösen sich wie schon in der lombardischen Gothik z. B. am Dom von Como, in lauter Nischen mit Statuen (§. 51) auf. Die Abstufung des Schmuckes ist folgende: am Erdgeschoss, dem Auge am nächsten, Sculptur und gemeisselte Decoration in weissem Marmor; im mittlern (jetzt obersten) Stockwerk Flächen und Einfassungen mit Marmor verschiedener Farben incrustirt, hier ganz am rechten Orte; ein oberster Aufsatz sollte consequenter Weise ein colossales Mosaikbild in einer kräftigen giebelgekrönten Einfassung enthalten, wie man aus einer alten Abbildung sieht. [1]

Eine ähnliche nur viel bescheidenere Umdeutung des romanischen Princips zeigt die Marmorfaçade der Kathedrale zu Lugano, wahrscheinlich von Tommaso Rodari.

§. 72.
Façaden der Hochrenaissance.

Im XVI. Jahrhundert ist die Kirchenfaçade ein Hauptgegenstand der verstärkten, wirksam gemachten Formensprache (§. 49). Nur wurden die besten Kräfte zunächst ausgegeben an Entwürfe, welche nicht zu Stande kamen und an den Decorationsfaçaden bei Festen (§. 50).

Concurs von 1514 im Auftrage Leo's X. für die Façade von S. Lorenzo in Florenz; unter den Entwürfen des Rafael, des einen Sangallo, der beiden Sansovino und des Michelangelo muss der des letztern einige Zeit sicher als der auszuführende gegolten haben; die erste Façade mit vortretenden Säulen wenigstens im Erdgeschoss (§. 37, vgl. 43) und mit bisher unerhört starker Mitwirkung von Reliefs und Statuen (laut der unvollständigen Skizze im Pal. Buonarotti). [2] Beide Motive, vortretende Säulen und Zuthat von Sculpturen, längst vorbereitet z. B. in den Architekturen paduanischer und ferraresischer Gemälde und in den Festbauten, zumal Triumphbogen. — Eine analoge noch viel grössere Pracht muss gewaltet haben in der Decorationsfaçade am Dom zu Florenz, bei demselben Besuch Leo's X. 1514, einem riesigen Triumphbogen mit einer Masse von Scheinreliefs und Statuen. — Als die herrlichste Arbeit dieser Zeit bezeichnet Vasari anderswo den nicht ausgeführten Entwurf des Girol. Genga für den Dom von Mantua. [3]

---

[1] Palazzi diversi nell' alma città di Roma, ed. Gio. Batt. de' Rossi 1655 auf einem der letzten Blätter. — [2] Vgl. Vasari XII, p. 201, Nota, v. di Michelangelo, XIII, p. 77, s. v. di Jac. Sansovino. — [3] XI, p. 91, v. di Genga; vgl. oben §. 5, 67.

Serlio's damalige Theorie über die Ordnungen an Façaden (L. IV,): die dorische für Kirchen heldenmüthiger und ritterlicher Heiliger, die korinthische für Kirchen der Madonna und heiliger Jungfrauen, die ionische für Heilige »fra il robusto et il tenero,« z. B. für heilige Matronen. Serlio gibt den Gliederungen gerne ein starkes Relief, wie z. B. der Aufriss L. VII, p. 110 mit Dreiviertelsäulen und vorgekröpften Gebälken beweist.

Die Obelisken, Candelaber, Statuen u. s. w., welche Ecken und Mitte der Façaden krönen und gleichsam eine überschüssige Kraft derselben in die Luft ausklingen lassen, werden besonders reichlich in dieser Zeit angewandt; siehe die mit Obelisken beladene Façade von S. M. dell' Orto zu **Rom** (Giulio Romano?) und des jüngern Sangallo's Project für S. Peter, wo man freilich in den vielen »aguglie« ein gothisches Element erkannte.[1] In der That hatte schon die Frührenaissance solchen Schmuck zum Theil als Erbstück aus dem Gothischen hie und da gebraucht. (§. 19.)

§. 73.

Façaden der Nachblüthe.

In der Periode von 1540 bis 1580 (vgl. §. 56) stellt sich hauptsächlich in Rom derjenige Durchschnittstypus der Façaden fest, welcher dann auf den Flügeln der Gegenreformation in alle Welt getragen wurde. In all seinen verschiedenen Schattirungen strebt derselbe jedesmal nach einer conventionellen Harmonie, welche für jene Zeit eine vollkommene Wirklichkeit hatte. Die wahrste Aufgabe der Renaissance, der Centralbau konnte, wie hier absichtlich wiederholt werden muss, entweder die Façade entbehren oder er ordnete sie dem Ganzen, zumal der Kuppel, unter. Die einseitige Ausbildung der hievon emancipirten Façade war ein Unglück. Allein sie bildet nun einmal, wie Alberti ominöser Weise schon 1447 gesagt hatte, eine »musica« und man wird dereinst wieder von ihr lernen, wenn gewisse Täuschungen aus der Architektur unsres Jahrhunderts geschwunden sein werden.

Die Façade Einer Ordnung, wie sie jetzt besonders Palladio liebte, ist von der Bauwahrheit um einen Schritt weiter entfernt als die von zwei Ordnungen, weil sie auf den Breiteunterschied von Oberbau (Mittelschiff) und Unterbau (Nebenschiffe oder Capellenreihen) keine Rücksicht nimmt; dazu ist sie schweren Disharmonien des Einzelnen unterworfen. Die Façade von zwei Ordnungen hat jetzt in der Regel wieder nur Pilaster, unten meist korinthische und oben composita, später unten häufig dorische;

---

[1] Vasari X, p. 17, v. di Ant. Sangallo.

— dazu leises Vortreten der mittlern Fläche; — Nischen; — vertiefte quadratische Felder, welche als Andeutung von Reliefs gelten mögen; — Schmuck von Laubwerk und Cartouchen von Capitäl zu Capitäl; — Fries und Architrav dagegen einfach; — kräftige Bildung der Hauptpforte; — Voluten.

Besonders einflussreich: die Façaden von S. Spirito in Rom (von Ant. Sangallo d. J.); — S. Caterina de' Funari und S. M.

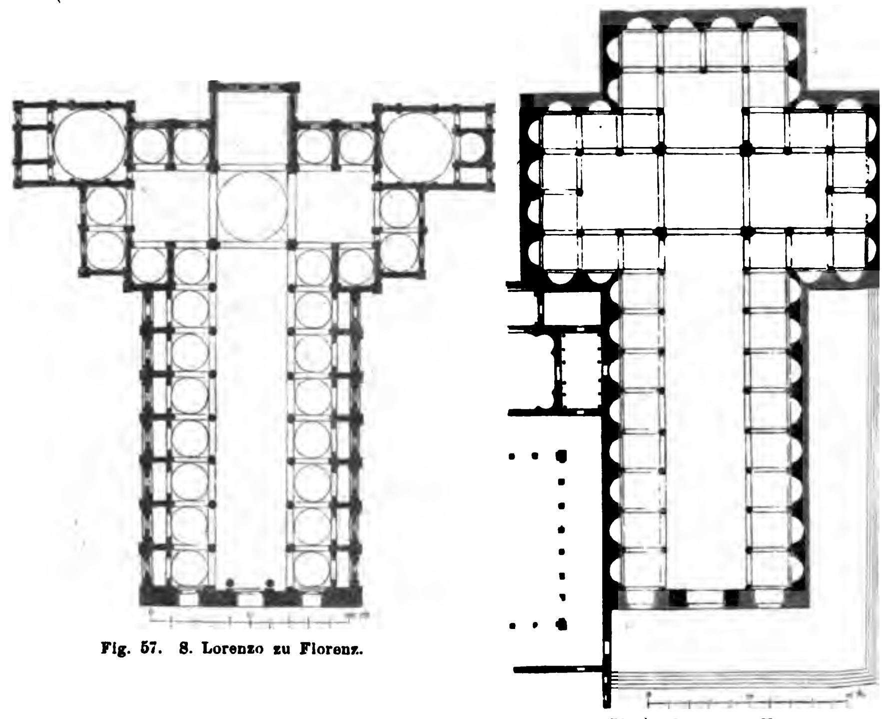


Fig. 57. S. Lorenzo zu Florenz.

Fig. 58. S. Spirito zu Florenz.

de' monti (von Giacomo della Porta, der unter Michelangelo's Einfluss stand); — S. M. traspontina (von Salustio Perruzzi, dem Sohn des Baldassar); — lauter mittlere und selbst kleine Bauten und desto brauchbarer als Vorbilder. Häufig hat, zumal an kleinern Kirchen, das Obergeschoss der Façade die volle Breite des untern, so dass grosse Theile davon in der Luft stehen. — Das XVII. Jahrhundert vervielfachte dann die Glieder, betonte sie stärker und begann sie endlich zu brechen und zu schwingen.

§. 74.

Innere Anlage der Langkirchen; Basiliken.

Unter den longitudinalen Anlagen schien zu Anfang der Renaissance die Basilica oder flach gedeckte Säulenkirche die erste Stelle einnehmen zu wollen. Sie trat indess bald zurück, weil sie sich nur schwer an einen Chorbau mit Kuppel, die begünstigte Form, anschliessen liess. Italien besass damals noch die gewaltigen Basiliken der christlichen Urzeit, alt S. Peter und S. Paul in Rom, den Dom von Ravenna etc. Man erkannte auch den Werth dieser Bauweise wohl. Die venezianischen Ge-

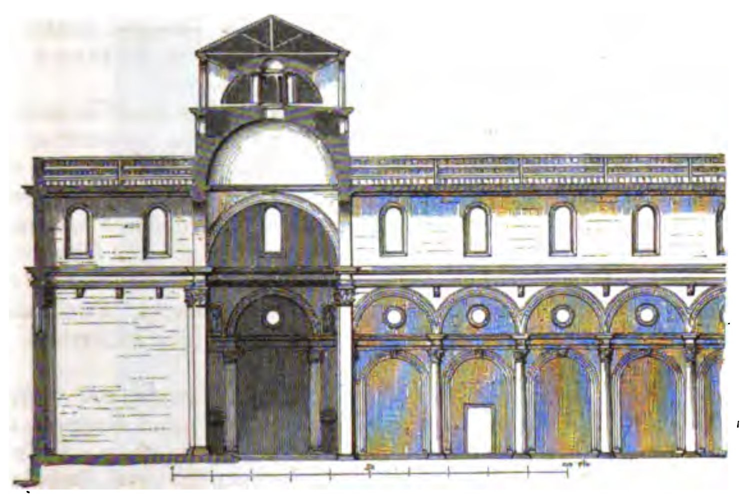


Fig. 59. S. Lorenzo zu Florenz.

sandten von 1523 (§. 42) nennen S. M. maggiore in Rom die schönste der sieben Patriarchalkirchen, »chiesa molto allegra.« Julius II., der als Cardinal die Kirche SS. Apostoli zu Rom herstellte, fand einen Stolz darin, die Tribuna riesig gross neu zu bauen.[1] Alte Basiliken erhielten jetzt zuweilen herrliche Cassettendecken, so S. Marco zu Rom (durch Giuliano da Majano?) S. M. maggiore (durch Giul. Sangallo).

Auf Brunellesco machten notorisch die florentinischen Basiliken der Protorenaissance (§. 17) grossen Eindruck. Offenbar hielt er die Basilica für die angemessenste Gestalt der Langkirche. S. Lorenzo in Florenz (Fig. 57 u. 59) unter seiner Aufsicht, S.

[1] Vitae Papar., bei Murat. III, II, Col. 1064.

Spirito (Fig. 58) nach seinem Modell (§. 59) gebaut. Vorzüglich an S. Lorenzo entwickelte er die ganze Macht und Bedeutung seines Säulenbaues mit Bogen (§. 35) und die volle Reife des Raumgefühls. (Das Intervall von Säule zu Säule gleich dem von der Säule zum entsprechenden Wandpfeiler und gleich der Hälfte des Mittelschiffes.) In den Nischen (hier rechteckig) sollten Malereien die ganze Tiefe ausfüllen. [1] Die Kreuzungskuppeln in beiden Kirchen anspruchslos und nicht Brunellesco's Werk. Der Chor in S. Lorenzo einfach quadratisch nach Art mancher Bettelordenskirchen; in S. Spirito die Säulenhalle um Querschiff und Chor herumgeführt, mit reichem Durchblick, aber unschön wirkenden zweitheiligen Abschlüssen. Aussen hat S. Lorenzo römisches Gebälk über der glatten Mauer; sonst beide Kirchen ganz schlicht, die Façaden Rohbau. — In Toscana sonst aus dem XV. Jahrhundert nur noch der Dom von Cortona mit (falschem oder ächtem?) Tonnengewölbe.

Alberti (L. VII.), der auch hier Heidnisches und Christliches vermengt, rühmt doch deutlich an der Basilica (gegenüber der gewölbten Bauweise) die bessere Akustik, gestattet gegen sein sonstiges Vorurtheil (§. 35) hier Bogen über den Säulen, redet sogar von Basiliken mit Obergeschoss und grossen Fenstern in der Mauer darüber, verlangt für letztere metallenes Gitterwerk und beschreibt Profilirung und Zierrath der Deckencassetten und deren wohlthätige Abwechselung mit Rundfeldern. Doch zieht er das Wölben vor wegen grösserer »dignitas« und Sicherheit gegen Brände.

In Oberitalien gibt es eine bedeutende Gruppe von Säulenkirchen mit Tonnengewölben, welche von niedrigen Kuppeln unterbrochen werden oder damit beginnen oder schliessen. S. Francesco in Ferrara, 1494, von Pietro Benvenuti; — S. Benedetto ebenda, um 1500, von Gio. Battista und Alberto Tristani; — S. Sisto in Piacenza, gegen 1500, vermuthlich von Bern. Zaccagni. [2] (Vgl. §. 80.) — Die Nebenschiffe, mit lauter Cupoletten bedeckt, öffnen sich gegen Reihen von tiefen Capellen; reiche Rundschlüsse des Chores und der Kreuzarme, üppige Decoration, aber fast gänzlicher Mangel an Oberlicht.

Einfachere Basiliken mit Tonnengewölbe: S. M. in organo zu Verona, 1481, — und S. Bartolommeo a porta ravegnana zu Bologna. Flachgedeckte Basiliken: S. M. in vado zu Ferrara, 1475 von Biagio Rossetti und Bart. Tristani, — S. Michele zu Venedig, 1466 von Moro Lombardo (§. 41, 43), — SS. Piero e Paolo auf Murano, 1509. — S. Zaccaria in Venedig, 1457 von Martino Lombardo (Fig. 60), noch halbgothische Parallele

[1] Vasari I, p. 38, in seinem eigenen Leben. — [2] Vgl. den Grundriss in Lübke's Gesch. der Archit. 3. Aufl., S. 664.

zu den nordischen Hallenkirchen mit Kreuzgewölben auf Rundsäulen. Später nahm sich (in Genua und Neapel) der beginnende Barockstyl wieder der Basilica an.

§. 75.
Flachgedeckte und einschiffige Kirchen.

Viel häufiger tritt die flachgedeckte einschiffige Kirche mit Capellenreihen zu beiden Seiten auf. Es wird diess die wesent-

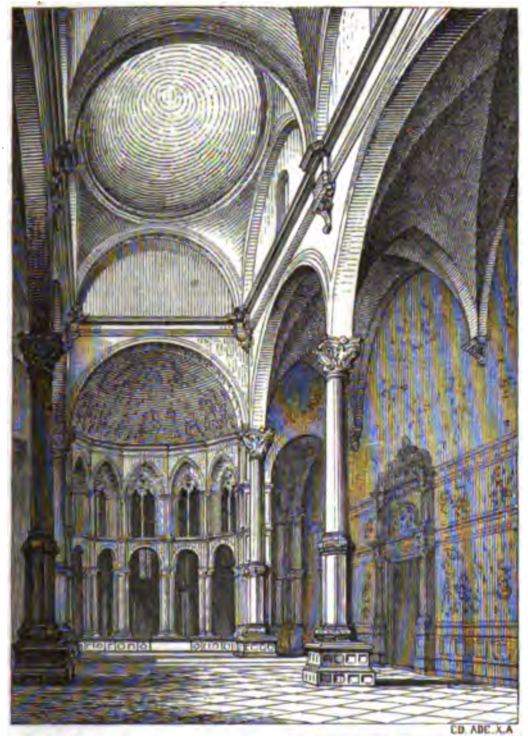


Fig. 60. S. Zaccaria in Venedig. (Nohl.)

liche Form der meisten Ordenskirchen, welche in Italien von jeher einschiffig und Anfangs, wie es der Zufall brachte, mit angebauten Seitencapellen versehen waren. So S. Francesco und S. Domenico in Siena etc. Jetzt öffnete man die Mauer regelmässig in lauter Capellen, verstärkte aber die Pfeiler dazwischen zu seitwärts hinauslaufenden Mauern, welche die Balkendreiecke des Daches mit Sicherheit trugen. Man erreichte dabei ein

Hauptziel der Renaissance: die freie Breite des Mittelschiffes, und gewöhnte das Auge so daran, dass es dieselbe dann auch in den Gewölbkirchen verlangte.

Das künstlerische Problem liegt wesentlich in dem Verhältniss der Breite des Schiffes zur Höhe und Länge und in der Gestalt der Capelleneingänge. (Alberti's Annahme,[1] die Capellen müssten in ungerader Zahl und von dieser und jener bestimmten Oeffnungsweite sein, ganz willkürlich.) Letztere von einfachster Pilasterordnung bis zu triumphbogenartigem Reichthum. Die Capellen selbst können kleiner und zahlreicher oder grösser und weniger sein, — grössere oder geringere Tiefe besitzen; — der Altar kann jedesmal an der Ostwand stehen und dann das volle Licht eines Seitenfensters geniessen, — oder die Mitte der Capelle, sei es eine flache Hinterwand oder eine halbrunde Nische einnehmen, wobei er kein eigenes Licht oder das von zwei Seitenfenstern hat. Die Capellen sind bisweilen Schatzkammern der Malerei und Sculptur, während sich hier die Baukunst auf ein Noththeil beschränkt, wenn ihr nicht besondere Ausbauten, Capellen mit eigenen Kuppeln u. dgl. bewilligt werden. Die Obermauern erhalten eine zweite Pilasterordnung oder decorative Malereien. Der Eingang zum Chor geschieht gerne durch einen grossen Bogen. Den Façaden ist diese Anlage günstiger als die Basilica, wegen Breite des Mittelschiffes.

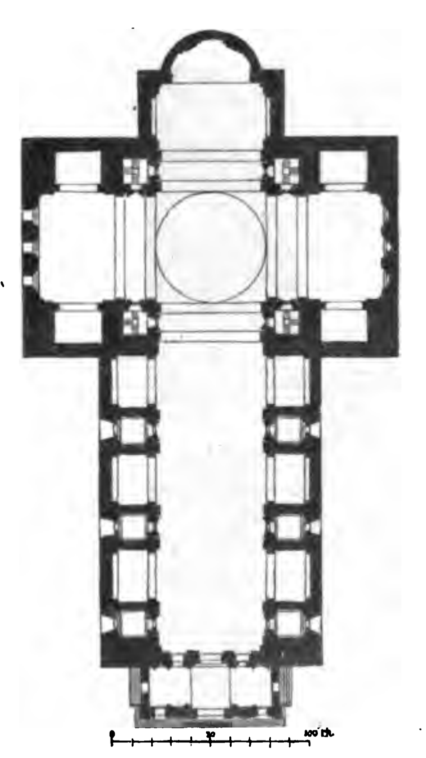


Fig. 61. S. Andrea in Mantua.

Einige grosse Baumeister haben auch diesem bescheidenen Typus einen unvergleichlichen Werth verliehen. Giul. da Sangallo: S. M. Maddalena de' Pazzi in Florenz, etwa 1470—1480. — Cronaca um 1500: S. Francesco al monte ebenda, »la bella villanella.« — Jacopo Sansovino: S. Marcello in Rom und spä-

[1] De re aedific. L. VII, c. 4.

ter, vielleicht unter dem Einfluss eines Pedanten, (§. 57) S. Francesco della Vigna in Venedig, 1534. Ant. Sangallo d. J.: S. Spirito in Rom. (§. 73.) — In Neapel ist diess die vorherrschende Kirchenform der guten Zeit: Kirche Monte oliveto etc.; — in S. M. delle Grazie, von Desanctis um 1530, triumphbogenartige Capelleneingänge. — Die Cassetten der Flachdecke hier durchgängig durch grössere Felder mit Malereien auf Tuchflächen verdrängt.

§. 76.

Einschiffige Gewölbekirchen.

Einschiffige Gewölbekirchen mit Capellenreihen erreichen im XV. Jahrhundert selten eine glückliche Ausbildung, werden aber

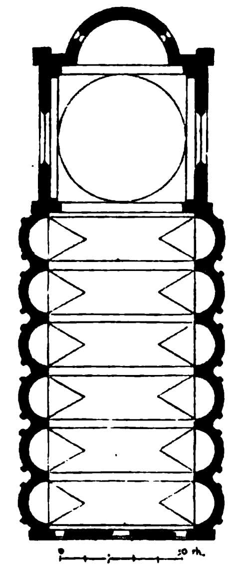




Fig. 62. Padua. Carmine. (L.)



Fig. 63. Padua. Carmine. (L.)

um die Mitte des XVI. Jahrhunderts zum vorherrschenden und bald in der ganzen katholischen Welt gültigen Typus. Alles hing hier von den Schicksalen des Gewölbes ab. Das reine Tonnengewölbe, welches eigentlich nur dann schön ist, wenn es als dunkler Durchgang zwischen zwei lichten Räumen wirkt (s. die Halle in Rafaels Schule von Athen), bleibt entweder zu dunkel oder es erhält ein fatales Unterlicht. Brunellesco's Badia bei Fiesole, mit Tonnengewölbe über Haupt- und Querschiff und

kuppelichtem Gewölbe über der Kreuzung gibt als Bau der höchsten Einfachheit keinen Massstab; selbst die Capellen öffnen sich einzeln gegen das Schiff, ohne einfassende Ordnung. Vgl. §. 81. — Alberti's Langhaus von S. Andrea in Mantua (Fig. 61) mit cassettirtem Tonnengewölbe von 50 Fuss Diameter über je 3 durch Mauermassen geschiedenen Capellen, die durch reiche Pilaster eingefasst sind. (Die Cassettirung kaum gleich-

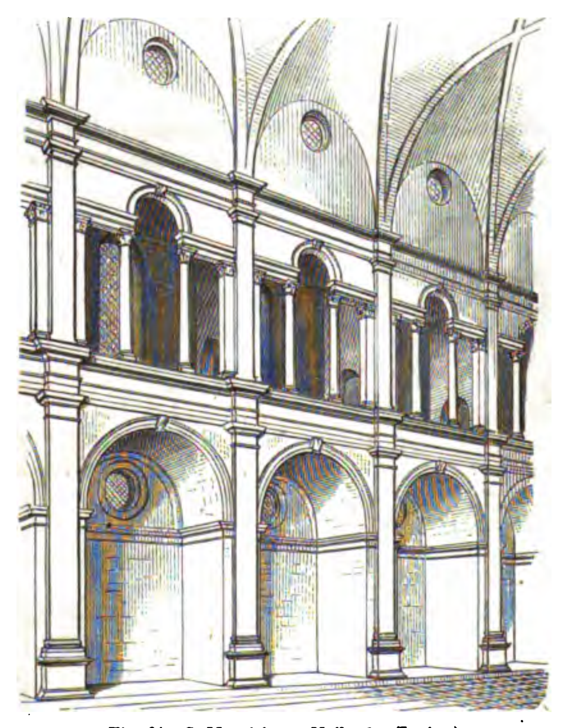


Fig. 64. S. Maurizio zu Mailand. (Lasius.)

zeitig? Das Ganze ohne Zweifel ziemlich dunkel.) — Tonnengewölbe mit Stichkappen zur Erzielung von Oberlichtern u. A. am Carmine zu Padua. (Fig. 62 u. 63.)

Kreuzgewölbe, welche Oberfenster gestatteten; (§. 48) bei Pintelli, welcher in S. Pietro in montorio zu Rom (1500) auf je eine Abtheilung derselben unten je 2 Rundnischen hinaustreten lässt, im Langhaus von S. M. della Pace, wenn dasselbe von ihm ist, nur je eine (1484). — Der geistreichste Bau: Monastero maggiore (S. Maurizio) zu Mailand, von Dolcebuono (§. 23, 48), für lauter Fresken und Decoration gebaut und doch schon ohne

Rücksicht darauf schön. (Fig. 64.) Ueber den Nischen des Erdgeschosses läuft ein oberer Gang ringsum, der nach aussen durch die Fensterwand, nach innen durch eine graziöse Säulenstellung eingefasst ist; darüber die leicht gespannten, oblongen, bemalten Kreuzgewölbe. — Der Umbau von S. Giacomo maggiore zu Bologna 1497: Zwischen die nach innen vortretenden Wandpfeiler wurden je 3 zierliche Capellennischen gelegt und das Schiff mit einer Folge von kuppelichten Gewölben bedeckt.

Der wesentlichste Schritt zu einer Normalform war, dass man zwar das Tonnengewölbe wieder vorzog, dasselbe aber mit Fenstern durchschnitt und die so entstehenden irrationellen Formen durch reiche Stuccaturen in Harmonie brachte. Entscheidend: il Gesù in Rom, von Vignola; möglichst mächtiges Tonnengewölbe über Einem Schiff, mit Capellenreihen; die Art des Anschlusses von Querschiff, Kuppel und Chor bald als mustergültig betrachtet. Fortan haben Kuppel und Hauptschiff denselben Durchmesser. Für kleinere Kirchen: S. Maria de' monti zu Rom, von Giac. della Porta, mit besonders schön stucchirtem Tonnengewölbe. — Die Einschnitte der Fenster bilden auf der cylindrischen Fläche des Gewölbes sog. Ohren. Auch die Halbkuppel des Chores erhält jetzt gerne Fenster. Sämmtliche Gewölbe, jetzt nur noch selten rein construirt und gleichartig cassettirt. — Palladio's Redentore zu Venedig ohne Gewölbedecoration. — Daneben dauern die Reihen von kuppelichten Gewölben fort; S. Fedele zu Mailand, von Pellegrini, und dessen genaue Nachahmung: das Langhaus von S. Gaudenzio zu Novara.

§. 77.

Dreischiffige Gewölbekirchen.

Die dreischiffigen gewölbten Kirchen zeigen alle möglichen Formen, Ausschmückungs- und Beleuchtungsweisen. Die schönsten darunter sind solche, die aus relativ wenigen, den Formen des Centralbaues sich nähernden Theilen bestehen. Der Neubau von S. Peter, wie ihn Nicolaus V. haben wollte (um 1450), wäre eine riesige drei-, oder mit den Capellenreihen, fünfschiffige Kirche geworden, mit Kreuzgewölben und Rundfenstern an den Obermauern.[1] Unter dem gewiss nicht glücklichen Eindruck dieses Entwurfes scheint Pintelli S. M. del Popolo in Rom (1471) und S. Agostino (1488) componirt zu haben; die Pfeiler mit Halbsäulen. Vgl. §. 48. Ausserdem Einwirkung des Friedens-

[1] Vitae Papar., bei Murat. III, II, Col. 934, ss.

tempels? — Von Serlio's Entwürfen im V. Buch gehört der elfte hieher, der zwölfte zum vorigen Paragraphen.

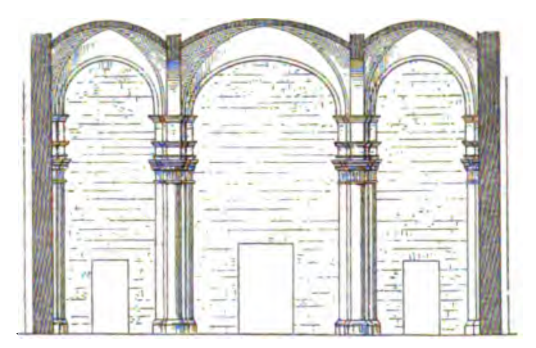


Fig. 65. Dom zu Pienza. (L.)

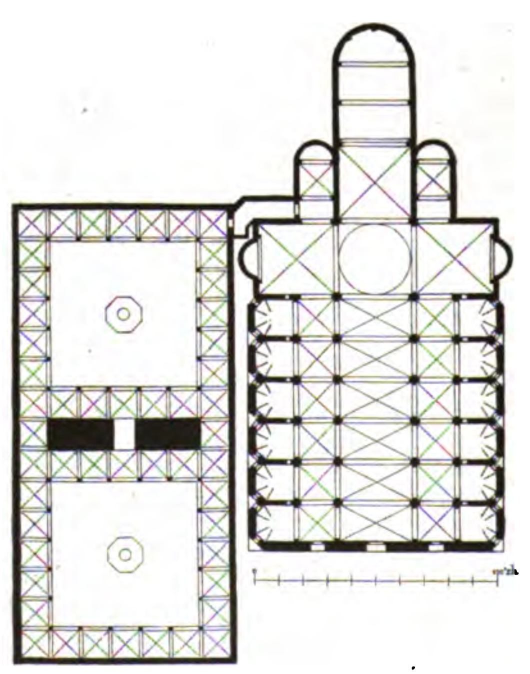


Fig. 66. S. Giovanni in Parma. (L.)

Drei Schiffe von gleicher Höhe mit Kreuzgewölben gab Pius II. seiner Kirche zu Pienza (Fig. 65), weil er diese Anordnung in einer östreichischen Kirche gesehen und schöner und

der Beleuchtung günstiger gefunden hatte.[1] (Damals war auch der gothische Dom von Perugia noch im Bau?) — S. M. dell' Anima zu Rom 1500, das Innere von einem nordischen Baumeister; auch hier gleiche Schiffhöhen, Kreuzgewölbe — und hohe missgeschaffene Wandnischen. — Noch ganz nach mittelalterlicher Anlage, etwa einem romanischen Gewölbebau entsprechend, S. Giovanni in Parma von Bernardino Zaccagni, mit polygonen Capellen am Langhaus. (Fig. 66 und 67.) —

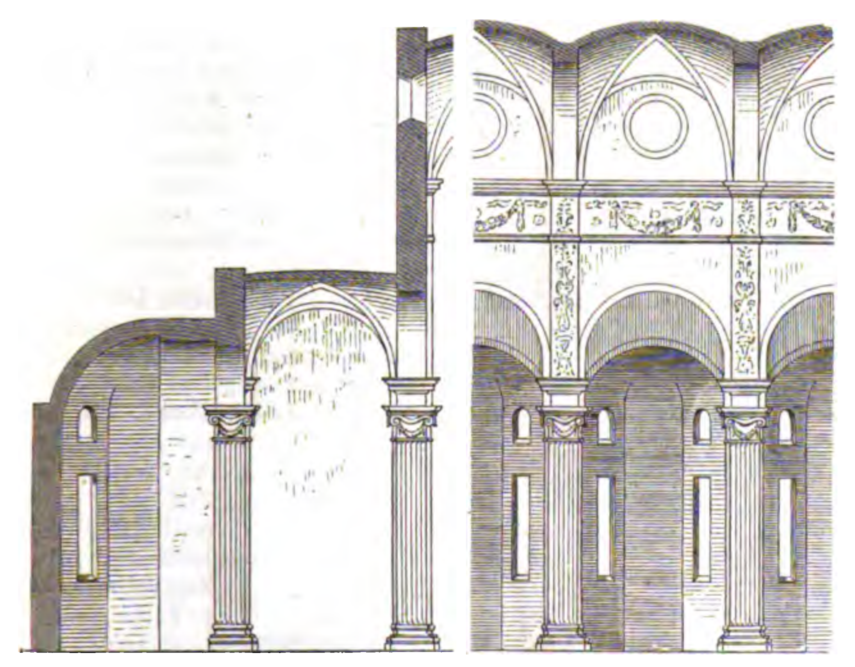


Fig. 67. S. Giovanni in Parma. Quer- und Längenschnitt. (L.)

Kreuzgewölbe, in den Seitenschiffen sogar noch spitzbogig, auch in den Servi (Concezione) zu Siena, angeblich von Baldassare Peruzzi. (Fig. 68 und 69.) Vgl. die Details auf S. 50.

Unter den Kirchen mit Tonnengewölben ist die Annunziata zu Arezzo vom ältern Ant. Sangallo sehr schön; er wagte es, zwischen die Pfeilerstellungen und das Gewölbe eine Mauer mit Fenstern zu setzen. Dazu die geistvoll angeordnete Vorhalle, die zierliche niedrige Kuppel, die Eleganz und weise Oekonomie des Schmuckes. Dagegen verliert jedes Tonnengewölbe, das

[1] Pii II. Comment., L. IX, p. 430. Vgl. §. 8, 22, 83.

bloss aus den Nebenschiffen Licht erhält, die kirchliche Weihe, so edel die Formen gebildet sein mögen: S. M. presso S. Celso zu Mailand, angeblich von Bramante, dem n. A. bloss die Vorhalle, n. A. auch diese nicht gehört. Auch Rafael mit seinem Tonnengewölbe über dem Mittelschiff von S. Peter (§. 66) würde diesem Uebelstand nicht entgangen sein; der jüngere Ant. Sangallo kritisirte diess Schiff als lang, eng, hoch und überaus dunkel.[1] Auch würden Rafaels Pfeiler, als Stützen eines so hohen Tonnengewölbes, schon ziemlich tiefe Coulissen gebildet, d. h. kaum mehr einen Schrägeinblick in die Seitenschiffe gestattet haben.

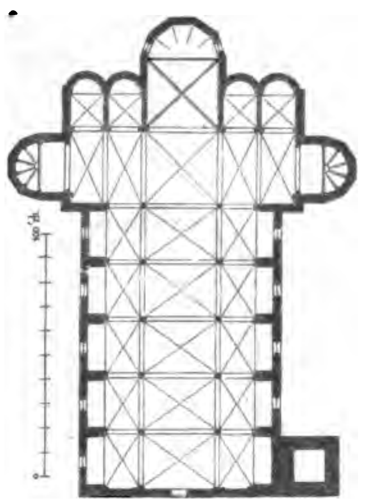


Fig. 68. Servi zu Siena. (L.)

Die glücklicheren Lösungen beginnen da, wo die Longitudinalbewegung des Gewölbes (die Aufgabe des Gothischen) im Wesentlichen aufgegeben wird, und das Langhaus sich in lauter einzelne kuppelartige Räume gliedert.

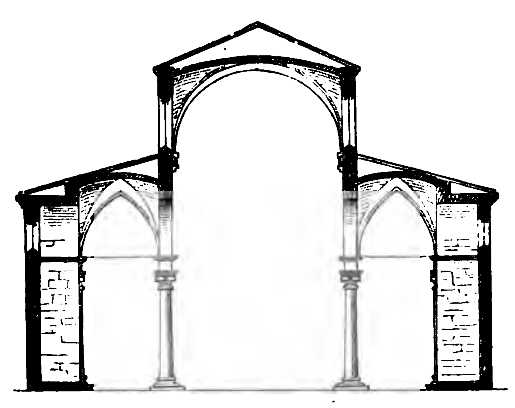


Fig. 69. Servi zu Siena. Querschnitt. (L.)

Das majestätische Fragment des Domes von Pavia (Fig. 70 und 71), 1486 von Cristoforo Rocchi, ein heller lichter Hoch-

[1] Vasari X, p. 25, im Comment. zu v. di Ant. da Sangallo.

bau.[1] — S. Giustina in Padua (Fig. 72 und 73), 1516 vollendet von Andrea Riccio.[2] Das Langhaus: die von Capellenreihen begleiteten Seitenschiffe tragen Tonnengewölbe, diese aber die drei Flachkuppeln des Mittelschiffes; — Querbau und Chor: in reichster Anordnung mit runden Abschlüssen aller Räume und vier Hochkuppeln. Grossartigste Raum- und Lichtwirkung. (§. 53.) — S. Salvatore zu Venedig um 1534 von Giorgio Spavento, ausserordentlich schön, ohne eine solche pomphafte Chorpartie; das Motiv von S. Marco, Flachkuppeln (hier drei nach einander) auf je vier breiten Bogen ruhend, die Eckräume als freie Durchgänge auf schlanken Pfeilern; die Flachkuppeln mit selbständigem Licht durch Laternen. — Dasselbe Hauptmotiv, aber mit drei Kreuzgewölben, statt Kuppeln, schon um 1500 an S. Fantino. — Und in ähnlicher Weise an der schön disponirten Kirche S. Sepolcro zu Piacenza, mit den in Oberitalien beliebten Polygoncapellen am Langhaus.[3] — Endlich der Dom von Padua, um 1550 von Righetto und della Valle, beruht auf Inspirationen von diesen Gebäuden, von den §. 74 genannten oberitalischen Säulenkirchen und von Michelangelo her. — Dreischiffige Benediktinerkirchen dieser Zeit: S. Benedetto zu Mantua, ob noch vorhanden? — S. Giorgio maggiore zu Venedig, von Palladio; — la Badia de' Cassinensi zu Arezzo, von Vasari, eine originelle aber profane Anlage. — Als kolossaler Wallfahrtsdom für die wieder katholisch werdende Welt: Madonna degli Angeli bei Assisi, dreischiffig und mit mächtiger Kuppel über der Steinhütte des h. Franz; von Vignola.

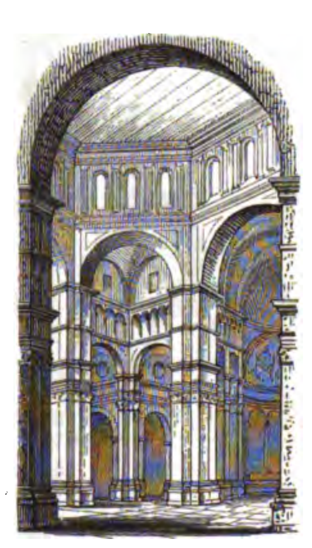


Fig. 70. Oktogon des Doms zu Pavia. (Nohl.)

Ganz selbständig für sich steht Bramante's Kirche der Cancelleria, S. Lorenzo in Damaso, ein Gewölbebau mit Flachkuppel und Tonnengewölben, schönem Oberlicht über der Apsis und edlen Pfeilerhallen auf drei Seiten, durch Schönheit des Raumes und der Lichtwirkung bezaubernd. (Fig. 74.)

[1] Milanesi II, p. 435. Vgl. §. 59. — [2] Vasari IV, p. 113, Nota, v. di Vellano. — [3] Abb. in Lübke, Gesch. der Architektur, 3. Aufl., S. 663.

§. 78.

Der Glockenthurm der Frührenaissance.

Der Glockenthurm, im Mittelalter meist getrennt von der Kirche, aber bisweilen als mächtiges Prachtstück behandelt, ist

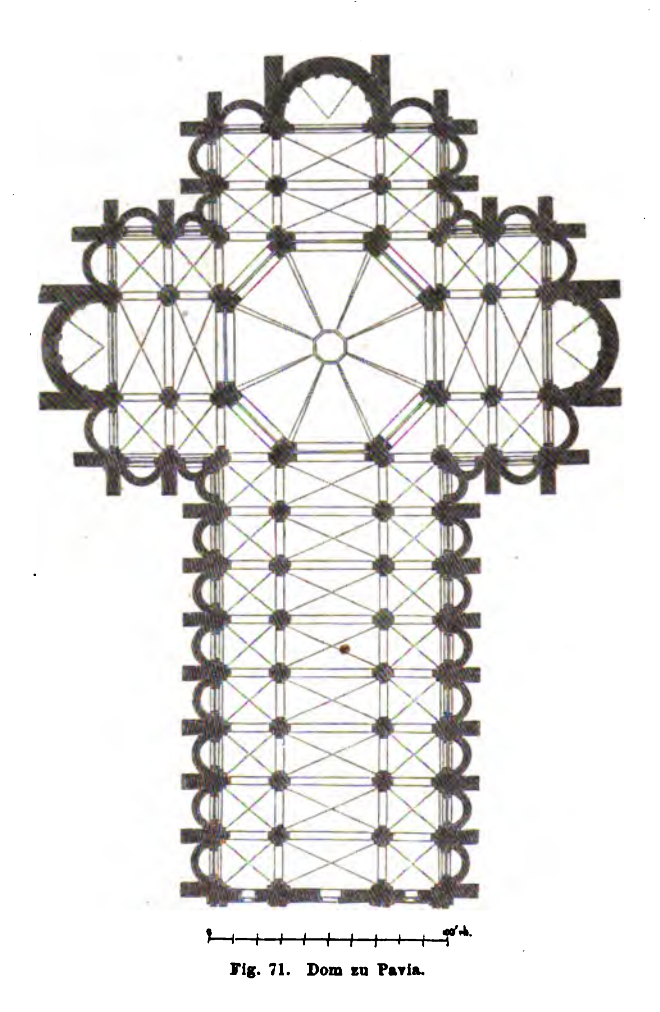


Fig. 71. Dom zu Pavia.

für die Renaissance im Ganzen nur ein nothwendiges Uebel. — Giotto's Campanile zu Florenz und der Thurm von Pisa genossen dauernder Bewunderung. — Der in mythischer Zeit begonnene Torrazzo von Cremona, der höchste Thurm Italiens; auf einer obern Galerie waren im XVI. Jahrhundert Linien angegeben,

welche nach allen Ortschaften in der Runde zielten.[1] — Der Marcusthurm zu Venedig, fast formlos, kostete 1498 schon über 50,000 Dukaten (Malipiero). Sein vergoldeter Helm strahlte dem heimkehrenden Venezianer viele Meilen weit über das Meer entgegen »velut saluberrimum sidus«.[2]

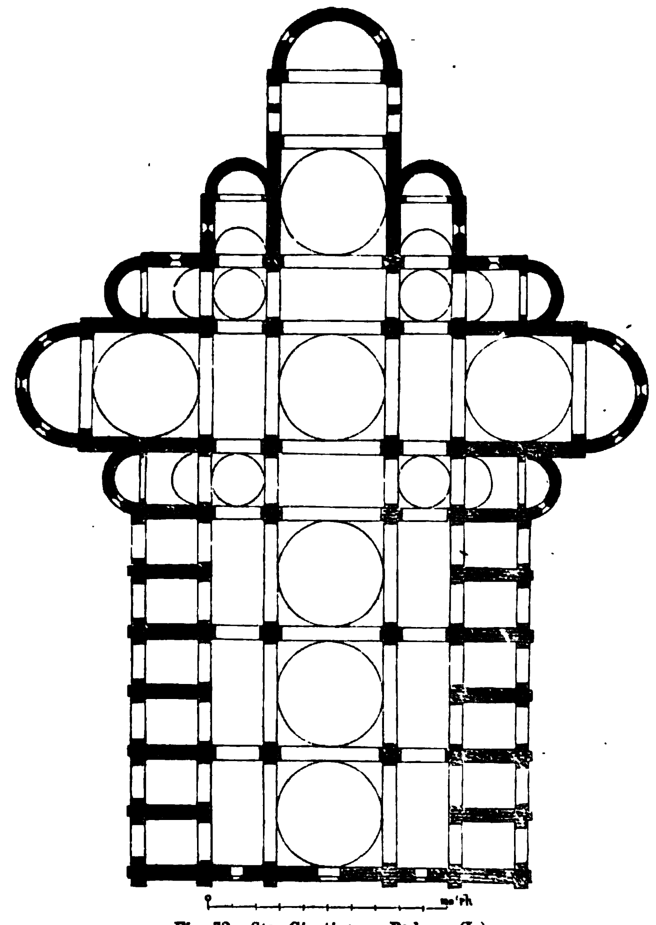


Fig. 72. Sta. Giustina zu Padua. (L.)

Doch gab es Fälle, wo der Kirchthurm zugleich als Stadtthurm eine edlere Gestalt verlangte, und jedenfalls durfte er mit der Kirche in nicht allzugrosser Disharmonie stehen. Die Renaissance suchte auch ihn mit antiken Ordnungen und zwar mit

[1] Anonimo di Morelli. — [2] Sabellicus, de situ ven. urbis, fol. 89.

mehreren über einander zu bekleiden, bewies aber grosse Rathlosigkeit, zumal in Betreff des obern Abschlusses.

Hier erscheint das nordisch Gothische, dessen Thurm lauter organisches Leben und das Vorbild der ganzen Formenwelt ist, in unvergleichlichem Vortheil. Die antiken Ordnungen, schön

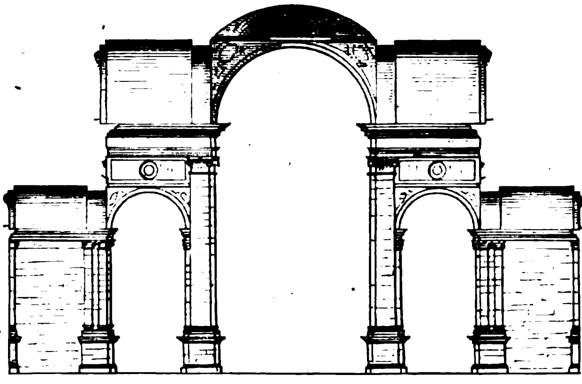


Fig. 73. S. Giustina zu Padua. (L.)

abgestuft und mit wirksamer Abwechslung von Pilastern, Halbsäulen und Freisäulen können zwar einen relativ schönen Thurm hervorbringen helfen, [1] obwohl man immer fühlen wird, dass

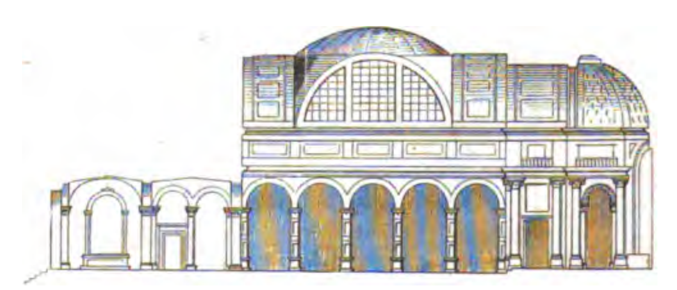


Fig. 74. Rom. S. Lorenzo in Damaso. (Nohl.)

der Thurmbau nicht auf diese Weise entstanden ist. Aber auch dieses mässige Ziel wurde kaum erreicht.

Alberti's Thurmtheorie, [2] ein neutrales Product seiner Phantasie; viereckige Thürme sollen sechs, runde vier Diameter Höhe haben, oder jene mindestens vier, diese drei; der schönste Thurm aber (»turris decentissima«) ist aus beiden Formen so zu mi-

---

[1] Vgl. aus romanischer Zeit den herrlichen Thurm am Dom zu Spalato in Dalmatien. Jahrb. der k. k. Centr. Comm. zu Wien. Bd. V. — [2] De re aedificatoria, L. VIII, c. 5.

schen, dass über einem quadratischen Sockel und Erdgeschoss drei Rundgeschosse, dann ein Quadrat von vier leichten Bogen und endlich ein runder Monopteros mit sphärischem Kuppelchen folgt; für Alles werden Proportionen und Details angegeben. — Natürlich folgte ihm Niemand. Die runden oder polygonen Formen kamen höchstens am obern Abschluss vor, so an zwei profanen Thürmen zu Bologna.[1]



Fig. 75. Thurm an S. Spirito. (Nohl.)

Der bestausgestattete Thurm des XV. Jahrhunderts (Halbsäulenordnungen mit Bogen, kräftige Eckpilaster, alles Marmor von Schichten verschiedener Farbe) derjenige am Dom von Ferrara. Ganz armselig diejenigen Thürme, welche nur magere Eckpilaster zur Einrahmung der Stockwerke haben. Das Beste war, wenn man die Pilaster entweder ganz aufgab und Wandbänder ohne Verpflichtung auf anderswoher gebotene Proportionen anwandte; z. B. an mehreren Thürmen von Venedig (deren lothrechte Stellung Sabellico[2] etwas zu früh rühmt); — oder wenn man die Pilaster frei behandelte, so dass sie z. B. zweien Stockwerken entsprechen und also eine mächtigere Bildung erhalten. So an dem Backsteinthurm von S. Spirito in Rom (von Pintelli?), welcher in seiner kräftigen Einfachheit vielleicht der edelste Thurm der Frührenaissance ist. (Fig. 75.)

§. 79.

Der Glockenthurm des XVI. Jahrhunderts.

Das XVI. Jahrhundert gab den Thürmen seine kräftigere Formensprache und nahm sie bisweilen zu zweien oder zu vieren in die Composition des Kirchenbaues auf, mit dessen Ordnungen nunmehr die ihrigen in strengerer Harmonie stehen. (Ueber einzelne damals bewunderte Thürme s. Vasari.)[3] — Bisweilen scheute man sich doch vor den Thürmen, die man in die Composition aufnahm, wie vor fremden Gästen. An der Kirche zu Montepulciano (§. 64), wo sie in den vordern Ecken des griechischen Kreuzes stehen, und den Ordnungen des Hauptbaues völlig gehorchen, bleiben sie doch durch Gässchen von demselben getrennt. (Nur der eine ausgeführt. Fig. 76.) — Im ersten Bande des Sammelwerkes von Basan eine Façade, angeblich von Rafael, deren Thürme zu den geistreichern

[1] Bursellis annal. Bonon. bei Murat. XXIII, Col. 909, 911. Ebenda Col. 888 die Nachricht, wie 1455 ein Kirchthurm 4 Klafter von der Stelle gerückt wurde. — [2] A. a. O. L. II, fol. 86. — [3] IX, p. 226, Nota, v. di Baccio d'Agnolo; XI, p. 122, s., v. di Sanmicheli.

der Renaissance gehören würden. Dagegen der Entwurf des jüngern Ant. Sangallo für S. Peter (im speculum romanae magnificentiae) mit Thürmen, an welchen Säulen und Halbsäulen mit Obelisken auf das Thörichteste gehäuft sind. — Von Serlio's Kirchenplänen im V. Buche gehören hieher der elfte und zwölfte. (Vgl. §. 67.)

Der obere Abschluss gehört bisweilen einer ganz anarchischen Phantasie an, welche sich auch jeder Beschreibung entzieht. Ist aber das oberste Stockwerk viereckig, so folgt doch meist nur ein vierseitiges ziemlich flaches Dach wie auf den Thürmen römischer Basiliken und so auch an S. Spirito, §. 78. — Oder ein Spitzhelm von Stein oder von Zimmerwerk mit bleierner Bedachung. Dan. Barbaro, der seinen Markusthurm vor Augen hatte, verlangt[1] für die Höhe solcher Helme das Anderthalbfache der Basis.

Fig. 76. Montepulciano. Mad. di S. Biagio. (Nohl.)

Wie an der Façade, so weiss dann auch am Thurme der Barockstyl seine guten und schlechten Mittel viel wirksamer zu brauchen. Mächtige Fenster, Rustica an den Ecken, derbe Consolen unter den Gängen, starke plastische Zuthaten (Guirlanden, Löwenköpfe etc.), gebrochene und geschmückte Giebel, Abwechselung von Stein und Backstein etc. — Der unvollendete, einfach tüchtige Thurm neben S. Chiara in Neapel, früher als Werk des XIV. Jahrhunderts für die neapolitanische Priorität in der Renaissance geltend gemacht, ist notorisch erst nach 1600 erbaut.[2]

§. 80.

Einzelne Capellen und Sacristeien.

Die einzelnen an Kirchen angebauten Capellen und Sacristeien gehören zum Theil zu den besten Leistungen der Renaissance, schon weil dieselbe hier innerhalb ihres wahrsten Elementes arbeitet; es sind nämlich grösstentheils centrale Anlagen. Im XV. Jahrhundert herrscht besonders ein von Florenz ausgehender Typus: ein grösserer viereckiger Raum mit Kuppel, dahinter ein kleinerer mit Cupolette; daneben kommt auch das Achteck vor. Die Sacristei ist thatsächlich zugleich Capelle

[1] Ad Vitruv. L. IV, c. 8. — [2] D'Agincourt, T. 54.

durch ihren Altar. Von berühmtern Capellen ist nur die des h. Antonius im Santo zu **Padua** ein Langbau und zwar an der einen Langseite geöffnet.

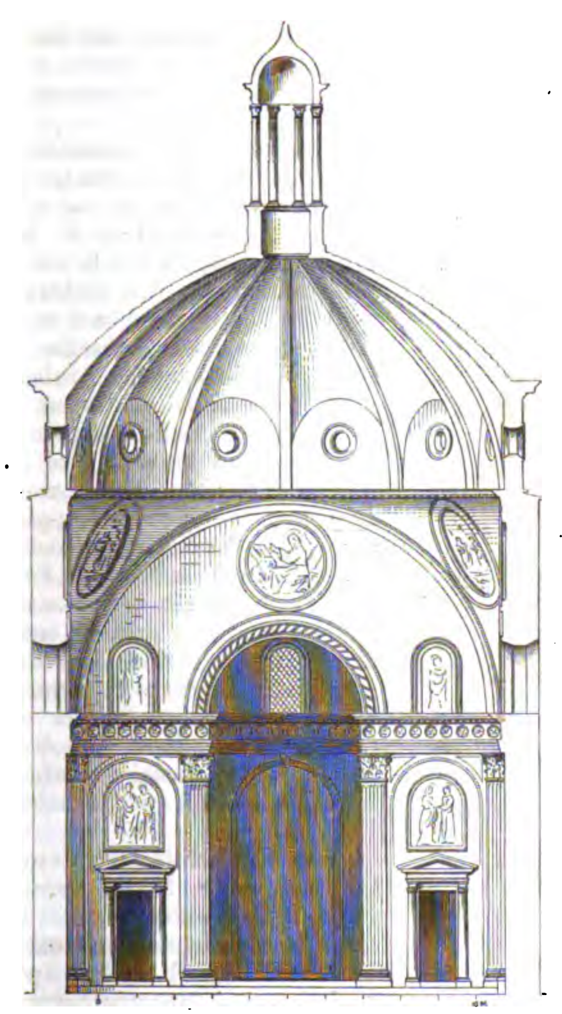


Fig. 77. Sacristei von S. Lorenzo zu Florenz. (Becker.)

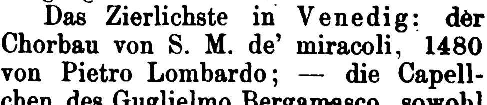
Der florentinische Typus am einfachsten in Michelozzo's Sacristei v. S. Marco 1437, wo der Hauptraum sogar nur ein Kreuzgewölbe. — und in der Sacristei von S. Felicità, wo er ein kuppelichtes, sog. böhmisches Gewölbe hat (zierliche Pilaster

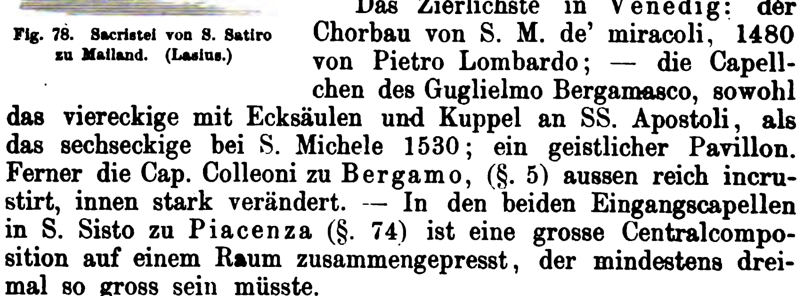
und Gesimse); — reicher und grossartiger, mit eigentlicher, sogar lichtbringender Kuppel: in Brunellesco's alter Sacristei bei S. Lorenzo (Fig. 77)[1] und Cap. de' Pazzi bei S. Croce (§. 63), sowie an Michelozzo's Schlusscapelle an S. Eustorgio zu Mailand (§. 65), wo der kleinere Ausbau mit Cupolette den Prachtsarg des S. Pietro martire enthält; aussen ein beachtenswerther Backsteinbau.



Fig. 78. Sacristei von S. Satiro zu Mailand. (Lasius.)

Gradation der ausserdem üblichen Formen: einfache viereckige Capelle mit kuppelichtem Gewölbe (so die des Cardinals von Portugal an S. Miniato bei Florenz, seit 1459 erb. von Rossellino, geschmückt von den Robbia und Ant. Pollajuolo); — oder mit einer flachen Kuppel; — oder dasselbe Motiv mit einem lichtbringenden Ausbau, welcher dann ein Kuppelchen trägt (so einige Capellen an bolognesischen Kirchen); — oder man vermag dem Hauptraum selber halbrunde sog. Lunettenfenster zu geben, — oder der Kuppel desselben einen Kreis kleiner Rundfenster, — oder sogar einen Cylinder mit Fenstern (so die Cap. S. Biagio in S. Nazaro e Celso zu Verona); — oder es entsteht, indem man die Wände hinausrückt, ein griechisches Kreuz. So ruht in der graziösen Johannescapelle des Domes von Genua der Cylinder auf drei Tonnengewölben und einem vordern, triumphbogenähnlichen, noch halbgothischen Eingang.





Das Zierlichste in Venedig: der Chorbau von S. M. de' miracoli, 1480 von Pietro Lombardo; — die Capellchen des Guglielmo Bergamasco, sowohl das viereckige mit Ecksäulen und Kuppel an SS. Apostoli, als das sechseckige bei S. Michele 1530; ein geistlicher Pavillon. Ferner die Cap. Colleoni zu Bergamo, (§. 5) aussen reich incrustirt, innen stark verändert. — In den beiden Eingangscapellen in S. Sisto zu Piacenza (§. 74) ist eine grosse Centralcomposition auf einem Raum zusammengepresst, der mindestens dreimal so gross sein müsste.



[1] Nach einer Aufnahme des Herrn Becker.

Achtecke: Die Sacristei Cronaca's (§. 64), — und die des Bramante bei S. Satiro zu Mailand (Fig. 78),[1] auf engem, rings eingeschlossenem Raume, mit Nischen unten, einem herrlichen Fries in der Mitte, einem zierlichen obern Umgang und dem schönsten Oberlicht. »E perchè veniva ad essere oscura, come quella che era triplicata, escogitò luminarla d'alto.« Anonimo di Morelli (§. 136).

Im XVI. Jahrhundert wird das griechische Kreuz oder wenigstens ein System von vier Bogen mit Hochkuppel die beliebteste Form für Prachtcapellen. Rafael gab ihr die höchste Vollendung in der Cap. Chigi an S. M. del Popolo zu Rom (Fig. 79). Auch der Barockstyl offenbart an solchen Bauten seinen besten Schönheitssinn: Capellen Sixtus V. und Pauls V. an S. M. maggiore, Cap. Corsini am Lateran.



Fig. 79. Cap. Chigi in S. M. del Popolo. (Nohl.)

Michelangelo's Sagrestia nuova (oder mediceische Capelle) an S. Lorenzo in Florenz schliesst sich dagegen in der Anlage wieder an das Motiv Brunellesco's und Michelozzo's an, erreicht aber in den cubischen Verhältnissen und in der allgemeinen Wirkung (trotz schwerer Willkür des Details) die allergrösste Schönheit. Architektur und Sculptur sind so zusammengedacht, als hätte der Meister aus einem und demselben Thon Sarcophage, Statuen, Pilaster, Simse, Nischen, Thüren und Fenster vormodellirt. Höchste Einheit von Raum, Licht und Formen. (Doch sind eine ganze Anzahl von Nischen, für Statuen bestimmt, leer geblieben[2] und die Madonna und die beiden Heiligen waren ursprünglich für eine andere Stelle bestimmt.)

Ausserdem kommen auch einige Rundcapellen aus dem Anfang des XVI. Jahrhunderts vor: Cap. S. Giovanni im Dom von

[1] Wir verdanken diese Abbildung unserem Freunde, dem Herrn G. Lasius, der eine Publication des schönen Werkes vorbereitet. — [2] Vasari XII, p. 214, Nota, v. di M. Angelo.

Siena (Fig. 80), Cap. Carraccioli in S. Gio. a Carbonara zu Neapel (1516, sehr hübsch); dann die schon genannte Cap. Sanmichele's an S. Bernardino zu Verona, das Meisterwerk dieser Art (vgl. Fig. 43 und 44 auf S. 101).

§. 81.

Das Aeussere der Langkirchen.

Die Durchbildung des Aeussern an den Langkirchen, abgesehen von der Façade und vom Chor- und Kuppelbau, der vom Centralbau entlehnt wird, blieb im Ganzen sehr vernachlässigt. Neben dem in §. 68 erwähnten Grunde kam sehr in Betracht: die häufige Durchbrechung der Langseiten durch Anbau von Capellen; auch wirkte das Nichtvollenden der Façaden übel auf die Langseiten zurück.



Fig. 80. Dom von Siena. Cap. S. Giovanni. (Nohl.)

Brunellesco liess seine Basiliken (§. 74) aussen fast glatt, gab jedoch seiner Badia bei Fiesole (§. 76) eine einfach schöne Bekleidung von Wandbändern und Consolen, vielleicht auf Anregung von S. Frediano in Lucca hin. — Die Bekleidung mit Pilasterordnungen an den Mauern der Nebenschiffe und auch wohl des Oberbaues ist nur in sehr wenigen Beispielen des XV. Jahrhunderts vorhanden: S. Severino zu Neapel (von Mormandi, 1490), das Kirchlein des Pontanus ebenda, einige oberitalische Backsteinkirchen u. s. w. Selbst in Venedig hat nur S. M. de' miracoli auch an den Seiten die volle Prachtincrustation mit Pilastern.

Von hohem und einzigem Werthe die weissmarmorne Kathedrale von Como. Die musterhaft vollständige Inschrift am äussern Chorende: »Cum hoc templum vetustate confectum esset, a populo Comensi renovari coeptum est MCCCLXXXXVI. Huius vero posterioris partis iacta sunt fundamenta MDXIII, XXII. Decembris, frontis et laterum iam opere perfecto. Thomas de Rodariis faciebat.« Gothisch begonnen und langsam von der Façade her gebaut, bleibt das Langhaus im Innern gothisch, doch so, dass die anfangs engen Intervalle weiter und schönräumiger werden; aussen Umdeutung in einen prachtvollen Re-

naissancebau; die vortretenden Streben erhalten Sockel und Kranzgesimse in freier antiker Bildung, darüber statt der Spitzthürmchen candelaberartige Prachtzierden von sehr viel schönerer Form als alle ähnlichen französischen Uebersetzungen aus dem Gothischen; die Wandflächen mit Rahmenprofilen umfasst; Querbau und Chor, der Bau Rodari's seit 1513 mit polygonen Abschlüssen, eines der schönsten Bauwerke Italiens, aussen mit den Formen des Langhauses in gereinigter und veredelter Gestalt (die Kuppel modern).

Im Verlauf des XVI. Jahrhunderts wird die Pilasterbekleidung der Langseiten zwar zur Regel, aber meist in kalter und gleichgültiger Form. Seit Michelangelo's korinthischer Ordnung und obern Attica am Aeussern von S. Peter (einem Motive von streitigem Werthe) hatte der Barockstyl ein Vorbild für eine Pilasterordnung, sowie seit S. Fedele in Mailand (von Pellegrini) für zwei Halbsäulen- oder Pilasterordnungen über einander. Häufig finden sich jetzt statt der Pilaster vortretende Streben, auf welche dann vom Oberschiff ähnliche Voluten niederrollen, wie die der Façaden (§. 69, 70).

§. 82.
Allgemeine Ansicht vom Kirchenbau.

Die Renaissance verlässt sich beim Kirchenbau darauf, dass durch Hoheit und Schönheit des architektonischen Eindruckes ein wahres Gefühl alles Höchsten hervorzubringen sei. Sie bedarf keines sacralen Styles (§. 61, 62); ihr souveränes Werk, zumal der Centralbau, wäre ein Heiligthum in ihrem Sinne, auch abgesehen von allem Zweck und auch ohne Kirchenweihe. Alberti[1] gibt dieses Gefühl stärker heidnisch gefärbt, als ein Anderer. In den Tempel steigt das Göttliche (superi) nieder, um unsere Opfer und Gebete in Empfang zu nehmen. Sollte aber auch das Göttliche sich um der Menschen hinfälliges Bauwesen nicht kümmern, so trägt es doch viel für die Frömmigkeit aus, dass die Tempel Etwas an sich haben, was das Gemüth erfreut und durch Bewunderung fesselt. Der Eintretende soll von Erstaunen und Schauer hingerissen sein, dass er laut ausrufen möchte: Dieser Ort ist Gottes würdig! — Die Wirkung soll eine solche sein, dass man ungewiss bleibe, ob die Kunst oder der Verewigungssinn grösser gewesen. — Die Lage verlangt er isolirt, in der Mitte eines Platzes oder breiter Strassen, auf hohem Unterbau. Im Innern redet er dem Einen Altar das Wort, sintemal das Sacrament von den Liebesmahlen der ersten Christen abstamme und erst die spätere Zeit »Alles mit Altären

[1] De re aedificatoria L. VII, c. 3, 5, 10, 12, 13, 15.

vollgepfropft« habe. Auch seine Lobrede auf nächtliche Beleuchtung ist vielleicht eine urchristliche Reminiscenz, obgleich er dabei von den Alten redet, welche »in den Schalen ihrer Candelaber grosse wohlduftende Flammen anzündeten.« —

Höchst bezeichnend für die Herrschaft der Bauform ist seine Polemik gegen Fresken, welche höchstens in die Vorhalle gehören; statt derselben verlangt er Tafelbilder und noch lieber Statuen für das Innere. Zweimal empfiehlt er die Incrustation, vielleicht nur, um den Fresken zu entgehen. (Vgl. §. 265.) Die Fenster verlangt er mässig gross und in der Höhe, so dass man durch dieselben nur den Himmel erblicke. Ja der Schauer eines gewissen Dunkels vermehre die Andacht. — (Gleichzeitig gegen 1450 spricht M. Savonarola sogar von einem Verhältniss der dunkeln Gassenhallen zur andächtigen Stimmung und zwar bei Anlass von Padua.[1] Dagegen rühmt Pius II.[2] an seiner Kirche zu Pienza die Helligkeit.)

§. 83.

Die Symmetrie des Anblickes.

Zu dem beabsichtigten Eindruck gehört vor Allem, dass die Symmetrie des Anblickes (§. 30) wenigstens im Innern nicht gestört werde. Das XV. und XVI. Jahrhundert bringen derselben sowohl in schon bestehenden Kirchen als auch in Neubauten sehr namhafte Opfer. Die Schwesterkünste sollen sich zwar einfinden, aber der architektonischen Gesammtwirkung unterordnen.

Die bisherigen Kirchen waren voller Einbauten, z. B. vortretender Altäre und Grabmäler; man »repurgirte« sie und stellte für die Neubauten strenge Gesetze auf. Schon 1391 wurde im Dom von Florenz die Errichtung eines Prachtaltars am zweiten Pfeiler rechts nur gestattet, wenn der Altar nicht breiter werde als der Pfeiler und keine Wappen daneben aufgehängt würden.[3] Im XV. Jahrhundert sind namentlich die Päpste streng hierin. Nikolaus V. (1447—1455) verfügte zum Voraus für seinen Neubau von S. Peter, dass keine Gräber, auch nicht von Päpsten und Prälaten diesen Tempel beflecken sollten.[4] Pius II. (1458—1464) liess zwar den alten Bau stehen, demolirte aber die sehr ungleichen Capellen und baute sie nach der Schnur um, wodurch der Anblick des Innern »augustior et patentior« wurde. Als er für den Schädel des h. Andreas eine grosse Capelle anbaute, musste rings Alles weichen, auch Papst- und Cardinalsgräber, welche den Raum der Kirche »willkürlich

[1] Bei Murat. XXIV, Col. 1179. — [2] Comment. L. IX, p. 431. — [3] Gaye, carteggio I, p. 534. — [4] Vitae Papar., bei Murat. III, II, Col. 935.

in Beschlag genommen« hatten.[1] In seiner neuen Kirche der Stadt Pienza (§. 8) sollte man gleich beim Eintritt den ganzen dreischiffigen Bau (§. 77) mit allen Capellen und Altären wohl beleuchtet und trefflich ausgestattet, wie er war, überblicken; Alles mit Ausnahme der bunten Gewölbe hatte entweder die Steinfarbe oder einen ganz hellen Ton; auch hier waren die Fresken ausgeschlossen (vgl. §. 82) und die Malerei auf die Tafeln der Altäre, Werke sienesischer Meister, beschränkt und dabei hatten die ziemlich grossen Fenster nur weisses Glas. In Pienza selbst erliess Pius den 14. Sept. 1462 eine Bulle im Zwölftafelstyl: Niemand solle hier, abgesehen von der Kapitelsgruft, einen Todten begraben, Niemand die helle Farbe der Wände und der Pfeiler verletzen, Malereien anbringen, Tafeln aufhängen, Capellen anbauen oder mehr Altäre errichten als die, welche da seien etc.[2] — Sixtus IV. (1472—1484) »reinigte« nochmals S. Peter und den Lateran und machte S. Peter heller durch Erneuerung der Fenster aus dünnen Marmorplatten und Glas.[3]

Dieser Geist der Regelmässigkeit wurde namentlich in Toscana zur Zeit des Herzogs Cosimo I. und zum Theil durch ihn vielen alten Kunstwerken verderblich (§. 56). Der Dom von Pisa, bis 1540 voll alter Altarwerke verschiedener Herkunft und Grösse, erhielt jetzt lauter Altäre von gleichmässiger Marmoreinfassung, in deren Gemälden (von meist untergeordneten Leuten) nur dieselben Heiligen vorzukommen brauchten wie auf den entsprechenden frühern Bildern.[4] Auf Cosimos Befehl mussten auch die neuen Altäre in S. M. novella zu Florenz den Pfeilerintervallen entsprechen. Den Dom liess er austünchen.[5]

Bei diesem Anlass ist noch der schon früh vorkommenden Scheinerweiterung des Raumes durch perspectivisch einwärts vertiefte Verzierung der Wand zu gedenken. Bramante ging dieser Grille zweimal nach, in der Scheinhalle über dem Hochaltar von S. Satiro zu Mailand und in den Nischen der Incoronata zu Lodi.

---

[1] Platina, de vitis pontiff., p. 312; — vitae Papar., l. c. Col. 985. — [2] Vgl. obige Stellen und Pii II. Comment. L. IX, p. 430, ss. — [3] Vitae Papar., l. c. Col. 1064. — [4] Vasari IX, p. 45, v. di Sogliani. — [5] Vasari I, p. 54, in seinem eigenen Leben, X, p. 299, v. di Bandinelli.

X. Kapitel.

Klöster und Bruderschaftsgebäude.

§. 84.

Die Klöster im Norden und im Süden.

In den Klosteranlagen hatte schon das Mittelalter eine ziemlich hohe Vollkommenheit erreicht. Auch haben dieselben im Norden nicht selten eine grössere monumentale Ausbildung aufzuweisen als irgendwo in Italien vor der Renaissance. Die bekannte Gesammtheit von Räumen: Kapitelhaus, Dormitorium, Refectorium, Scriptorium, Wohnung des Abtes oder Priors, Kreuzgänge, Vorrathsgebäude, Krankenwohnung, Gastwohnung, Ställe u. s. w., ist im Klosterplan von St. Gallen (c. 830) noch über ein grosses Quadrat hin verzettelt. Schon eine mehr geschlossene, von römischen Villen abgeleitete Anlage hatten vielleicht im IX. Jahrhundert die stattlichsten Klöster Italiens: Farfa und Nonantula.[1] Im XII. Jahrhundert dagegen war bereits der Norden im Vorsprung für die Grösse der Anlage sowohl als für die monumentale Durchführung.[2] Eine belgische Abtei hatte z. B. schon gleiche Scheitelhöhen für den ganzen Hauptbau.[3] In Italien wird aus dem XII. bis XIV. Jahrhundert kaum ein Klosterbau vom Rang der reichern nordischen Abteien nachzuweisen sein. (Eine catonische Stimme für Einfachheit der Klöster und selbst ihrer Kirchen Matteo Villani L. VIII, c. 10.)

Indess besass der italienische Klosterbau ein Element, welches ihm mit der Zeit jede grosse und freie Combination sehr erleichterte, nämlich die Säulenhalle statt des geschlossenen, bloss mit Fenstern und Thüren nach aussen geöffneten Kreuzganges. Auch bei geschlossenen Gängen mit Brustwehrmauern, wie z. B. den Klosterhöfen am Lateran und an S. Paul (§. 16) und sogar bei eigentlichen Mauern mit Fenstern, z. B. dem Camposanto zu Pisa bleibt der Einfall von Licht und Luft viel stärker als im Norden. Weit das häufigste aber sind seit der Römerzeit die offenen Bogenhallen; mit antiken Säulen z. B. die prächtigen Atrien der Dome von Capua und Salerno, welche wir wohl hier mit anführen dürfen. (XI. Jahrhundert.)

---

[1] Historia farfens., bei Pertz, Monum. XIII, p. 530, 533, 546. — [2] Vgl. Caumont, abécédaire und die Publicationen des Comité historique des arts et monuments. — [3] Gesta abbatum Trudonens., bei Pertz, Monum. XII.

Der Werth der offenen Halle von Säulen oder Pfeilern lag wesentlich darin, dass sie entschieden das Erdgeschoss des Hauptbaues des Klosters war (was der nordische Kreuzgang nicht eigentlich sein sollte), dass sie bei viel geringerem Aufwand eine sehr viel grössere Freiheit der Anordnung, namentlich der Intervalle gestattete, und dass der Inhalt der Halle (Fresken, Grabmäler) auch vom Hofe aus sichtbar war. Während ferner das nordische Kloster in der Regel bloss einen Kreuzgang hat, wird in Italien die Halle um alle Höfe herumgeführt und dient als Ausdruck auch für einzelne Gänge in allen Theilen und Stockwerken des Klosters. Hauptbeispiele der gothischen Zeit: die Höfe des Santo zu Padua; die Höfe und Aussengalerien an S. Francesco zu Assisi.

§. 85.

Uebersicht des Klosterbaues.

Die Renaissance bekam in Italien wieder grössere und prächtigere Klöster zu bauen als die nordischen des XV. Jahrhunderts sind. Die treffliche rationelle Anlage und die Schönheit und Vielgestaltigkeit ihres Hallenbaues geben denselben eine hohe Bedeutung. Einzelne Haupträume des Innern erreichten hie und da eine Ausbildung, welche schon damals als classisch galt.

Die damalige Zerrüttung des Benedictinerordens im Norden ist bekannt. — Für Italien kommen ausser den grossen Karthausen, Camaldulenser- und Cassinenser-Klöstern wahrscheinlich auch in künstlerischer Beziehung Vallombrosa und Alla Vernia in Betracht, die dem Verfasser nicht bekannt sind.

Der Hallenbau auf Säulen oder Pfeilern schafft aus dem Contrast der Stockwerke — mag das Obergeschoss eine Mauer mit Fenstern oder wieder eine Halle sein, — aus dem Längen- und Breitenverhältniss zur Höhe, aus den dichten oder weiten Intervallen, aus der Behandlung der Bogen, Simse und Füllungsmedaillons mit beständig neuer Begeisterung ein edles und zierliches Werk nach dem andern.[1] — Besondere Motive: §. 35 (Giul. Sangallo), §. 46 (Certosa von Pavia). Für ländliche Chorherrenresidenzen war Brunellesco's Badia bei Fiesole ein unübertreffliches Muster; für Dominicanerklöster dasjenige von S. Marco zu Florenz, 1437 bis 1443 erbaut von Michelozzo.[2] (Die Lobsprüche sind relativ als von einem Mendicantenkloster zu verstehen, denn die hohen Orden bauten viel prächtiger.) Unter Brunellesco's Säulenhöfen ist der schönste der zweite in

[1] Viele einzelne Klosterhöfe aufgezählt in des Verf. Cicerone a. m. O. —
[2] Vasari III, p. 277 u. 279, Nota, v. di Michelozzo.

S. Croce. — In Rom bei S. M. degli Angeli (Karthause) der einfache Hundertsäulenhof Michelangelo's.

Von Pfeilerhöfen ist unübertrefflich schön und dabei sehr einfach der des Bramante im Chorherrenstift bei S. M. della Pace zu Rom; zwischen die viel niedrigeren Pfeiler des Obergeschosses kommt je eine Säule, also über die Mitte des untern Bogens (wie in einigen bolognesischen Palästen, §. 46). Pedanten verurtheilten das reizende Motiv und Serlio L. IV, fol. 176, bringt es nur mit schüchternen Entschuldigungen wieder vor. An seinen frühern Säulenhöfen, wenigstens an zweien bei S. Ambrogio zu Mailand, hatte Bramante dem obern geschlossenen Stockwerk eine Pilasterordnung gegeben, wo ebenfalls zwei Intervalle auf eines der untern Säulenhalle kommen.

Schöne Hofcisternen: der Pozzo von S. Pietro in Vincoli zu Rom; ehemals auch der des Jesuatenklosters bei Florenz. — Berühmte Bibliothekräume: die von Cosimo im Exil gestiftete Bibliothek in S. Giorgio maggiore zu Venedig (1433) und die von S. Marco in Florenz (1437—1443), beide von Michelozzo. (Ob unverändert vorhanden?) — Vgl. den Einblick in die vaticanische Bibliothek und zwar den Bau Pintelli's unter Sixtus IV.,[1] als Hintergrund des bekannten Fresko in der vaticanischen Gemäldesammlung, wo Platina knieend vor dem Papste dargestellt ist. — Ein berühmtes Refectorium: das von Eugen IV. 1442 in S. Salvatore zu Venedig gestiftete, sammt reich sculpirtem Kreuzgang.[2] (Jetzt nicht mehr vorhanden?)

Klöster höhern Ranges, zumal auf dem Lande oder in bequemen Städten gelegene, erhielten bisweilen eine gewaltige bauliche Ausdehnung nebst weiten Gartenanlagen. S. Giustina in Padua mit seinen fünf Höfen hatte einst mit seinen Gärten, Wiesen und Fischereien eine Miglie Umfang; ganz von Mauern und Wasser umgeben, mehr castrum als claustrum zu nennen.[3] Gewaltig gross: S. Severino zu Neapel; S. Ambrogio zu Mailand etc. — Sehr vollständig: die Certosen bei Pavia und bei Florenz, letztere mit Ausnahme der Kirche fast ganz Renaissance; der Grundriss bei Grandjean et Famin, archit. toscane, willkürlich verändert.

Von den 1529 zerstörten Klöstern bei Florenz begeisterte Schilderungen bei Vasari[4] (das Kloster der kunstliebenden Jesuaten, §. 269, mit einem Durchblick durch alle Hallen bis in den Garten), und bei Varchi[5] (Kloster S. Gallo).

Bibliotheken, Refectorien und Haupttreppen sind nicht selten im XVII. Jahrhundert dem Colossalgeschmack des Barockstyls zu Liebe umgebaut worden.

---

[1] Vasari IV, p. 135, v. di Paolo Romano. — [2] Sansovino, Venezia, fol. 48. — [3] M. Savonarola, bei Murat. XXIV, Col. 1143. — [4] VI, p. 33, ss., v. di Perugino. — [5] Stor. fiorent. III, p. 86.

§. 86.

Bischofshöfe und Universitäten.

Von bischöflichen Residenzen, die sich wohl einigermassen den klösterlichen Anlagen nähern mochten, ist aus dem XV. Jahrhundert wenig, aus dem XVI. einiges Treffliche erhalten.

Die von Padua, 1445 vom Bischof Pietro Donato erbaut, übertraf sogar die damaligen päpstlichen Wohnungen; sie enthielt zwei sehr grosse Säle, zwei Capellen, eine Menge reicher Zimmer, grosse Vorrathsräume, Ställe für 50 Pferde, einen prächtigen Garten.[1] — Der Bischofshof zu Pienza vielleicht normal für jene Zeit? — Im erzbischöflichen Palast zu Pisa die Hofhalle in der Art von Brunellesco's Klosterhallen, nur in grössern Verhältnissen und weissem Marmor. (Ende des XV. Jahrhunderts.) Am Vescovato zu Vicenza eine zierliche Halle vom Jahr 1494.

Aus der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts das einfach gute Vescovato zu Pavia. Aus der Zeit von 1540—1580 die Arcivescovati zu Mailand und Bologna, von Pellegrini; — und zu Florenz von Gio. Ant. Dosio; ersteres traurig imposant (§. 56), letzteres mit geistreicher Hofanlage.

Von den weltlichen Palästen unterscheiden sich solche Gebäude auch aussen durch eine kenntliche aber schwer zu bestimmende Nuance. Die Bureaux um den Hof herum geben ihnen zum Theil einen Charakter von Verwaltungsgebäuden.

Ebenso nähern sich dem Kloster die Baulichkeiten von Schulen und Universitäten, indem sowohl Convicte als Complexe von Hörsälen sich am besten um einen Hallenhof gruppirten. Aus dem XV. Jahrhundert der Hof der Universität Pisa, den Klosterhöfen Brunellesco's entsprechend. — Vom Collegio del Cardinale zu Padua eine unklare Beschreibung bei Savonarola.[2] Spanien und England besitzen viel Prächtigeres. — Aus dem XVI. Jahrhundert Sansovino's schöner jetziger Hof der Universität zu Padua 1552, Doppelhalle mit geradem Gebälk; — und der majestätische Hof der Sapienza zu Rom (Fig. 81), vielleicht nach einem Entwurf Michelangelo's; nach der Strasse zu ist das Gebäude charakterisirt durch die geschlossene, fensterlose Mauer des Erdgeschosses.

In den Jesuitencollegien und zwar schon in den frühesten sind die Höfe wahre Schulhöfe und ihre hohen Hallen führen deutlich in Classen, nicht in Mönchszellen. Der früheste grosse:

---

[1] Savonarola, l. c. Col. 1171. — [2] l. c. Col. 1182.

im Collegio Romano, von Ammanati; die schönsten des XVII. Jahrhunderts die der Brera in Mailand und der Universität zu Genua (Fig. 83), beides ehemals Jesuitencollegien.

Eine stattliche Hallenfaçade hat die Sapienza zu Neapel, in der Mitte eine Loggia auf gekuppelten Säulen; an beiden Seiten die Eingänge zwischen kräftigen korinthischen Pilastern, das Ganze wirksam durch Consolengesims und Balustrade bekrönt. (Fig. 82.)

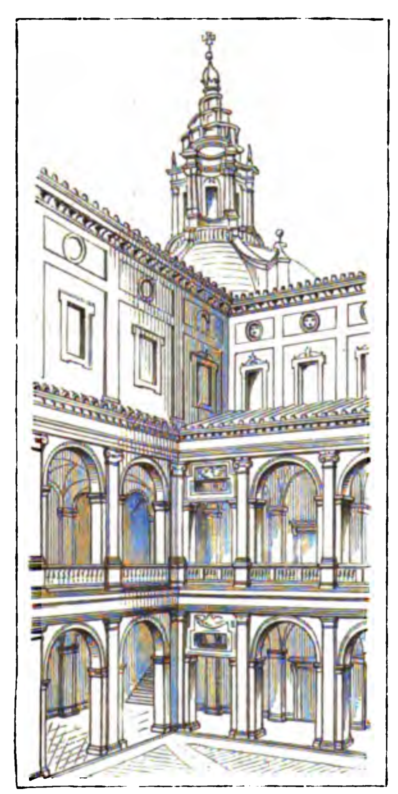


Fig. 81. Hof der Sapienza zu Rom. (Nohl.)

§. 87.

Bauten der geistlichen Bruderschaften.

Die Confraternitäten oder Scuole, gestiftet für zünftische Gemeinschaft, für Pflege der Landsmannschaft in einer fremden Stadt, für gemeinsame menschenfreundliche Thätigkeit oder für Zwecke der Andacht, oft sehr reich durch regelmässige Beiträge, wie durch Vermächtnisse, zeigten sich nicht nur in prächtigen Aufzügen, sondern auch in monumentaler Gestaltung ihrer Vereinsgebäude. Man bedurfte irgend einen grossen Hauptraum zur Versammlung, Berathung, Aufstellung von Prozessionen u. s. w.; — einen Altar in diesem Raum oder in einer angebauten Capelle, — eine Garderobe für Gewänder und Gonfaloni (Fahnen), — bei grösserem Reichthum auch Schreibstuben, Cassenstuben u. s. w.

Unter den Kunstformen für diese Requisite sind zu nennen: eine blosse Capelle, die zugleich als Versammlungsraum dient; überschüssige Mittel z. B. auf eine edelprächtige Façade verwendet an der Misericordia zu Arezzo, an der Confrat. di S. Bernardino zu Perugia. (§. 70, vgl. §. 51, Abbild. auf S. 72.) Oder zwei Oratorien übereinander in reicher Ausstattung; so S. Bernardino und S. Caterina in Siena; — daneben kleine

oder auch mittelgrosse Hallenhöfe; so Peruzzi's einfach schönes Höfchen bei S. Caterina.

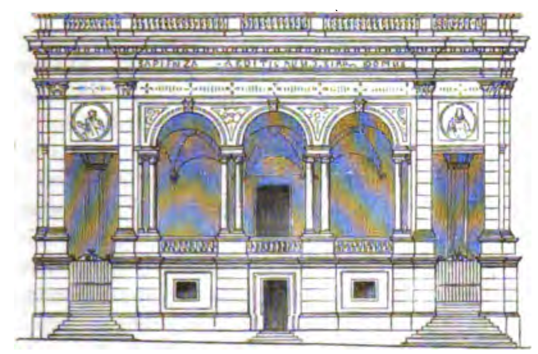


Fig. 82. Sapienza zu Neapel. (Nohl.)

Durchschnittsform für Mittelitalien: ein Oratorium und ein Säulenhof; recht schön in S. Giovanni decollato zu Rom und

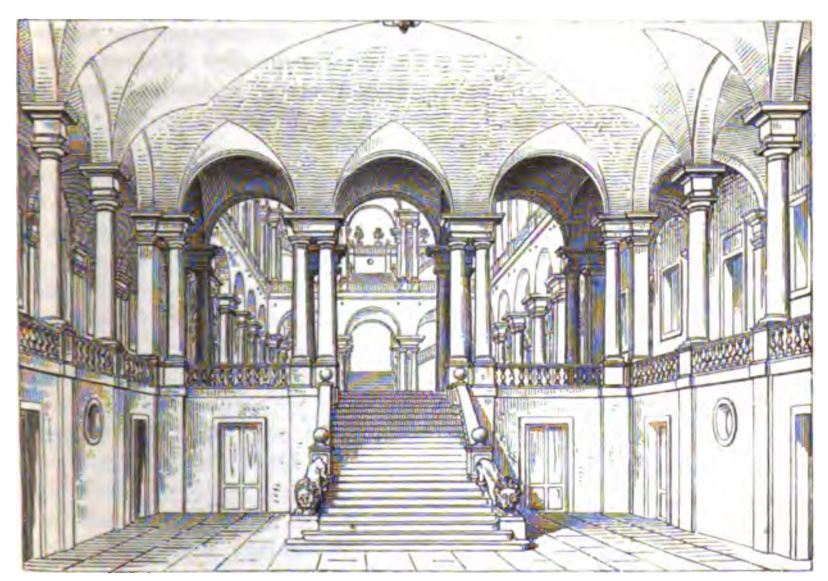


Fig. 83. Hof der Universität zu Genua.

in mehreren Confraternitäten zu Florenz, besonders lo Scalzo, wo ausser A. del Sarto's Fresken auch die geistreiche Anordnung des kleinen Säulenhofes Beachtung verdient; — oder der Verein

baut seine Capelle an einen schon vorhandenen Klosterhof, z. B. die Cap. de' Pittori im Kloster der Annunziata daselbst.

In Venedig sind es früher nur einfache grosse Säle, angefüllt mit den Tafelbildern der altvenezianischen Schule;[1] später wird der Bau zum geschlossenen Palast, der abgesehen von Nebenräumen und Treppe aus einer grossen untern Halle und einem eben so grossen obern Saal mit Altar besteht: Scuola di S. Marco 1485, unten Säulenhalle mit Holzdecke; — Scuola di S. Rocco seit 1517, unten ein Saal ohne Stützen wie oben, höchste Pracht der Decoration, mit einer Fülle von Tuchbildern auch an den Decken; — bei S. Giovanni Evangelista ein zierlicher Vorhof von 1481; — die übrigen Scuole fast alle erst aus der Barockzeit. Ueber die corporative Einrichtung und Bedeutung der venezianischen Scuole: Sansovino, Venezia, fol. 99, ss., eine Hauptstelle, die wir ungern übergehen. Vgl. fol. 57 die Confraternität der Lucchesen, welche ihr Lokal schon im XIV. Jahrhundert bestmöglich ausgestattet hatten.

Ausserdem stifteten die Scuole noch oft Kunstwerke aller Art in die Stadtkirchen, ganz wie die Zünfte; etwa ein heiliges Grab in den Dom der betreffenden Stadt;[2] oder ein Gemälde oder Relief, auf welchem die oft zahlreichen Vorsteher der Bruderschaft knien unter dem von Engeln ausgespannten Mantel der Gnadenmutter,[3] oder vor einer thronenden Madonna mit Schutzheiligen, oder zu beiden Seiten eines leidenden Christus (Fresco des Luini in der Ambrosiana zu Mailand.)

---

[1] Sabellicus de situ venetae urbis, L. I, fol. 84; L. II, fol. 87. — [2] Diario ferrarese, bei Murat. XXIV, Col. 390 zum J. 1500. — [3] Vasari II, p. 189, v. di Spinello; IX, p. 75, v. di Rosso.

XI. Kapitel.

Die Composition des Palastbaues.

§. 88.

Rückblick auf den frühern Palastbau Italiens.

Die Civilbaukunst der Renaissance, welche bis heute diejenige aller nichtbarbarischen Völker thatsächlich beherrscht, besass ihre wichtigste Eigenschaft, die regelmässige Anlage als Erbschaft aus der italienisch-gothischen Zeit. (§. 21.)

Das heutige Bauen regelmässiger Häuser und Paläste mit nordisch-gothischem Detail ist reiner Undank gegen die italienische Baukunst, ohne welche es gar keine symmetrische Anlage gäbe. Verpflanzt man aber schon venezianische Gothik nach dem Norden, welche mit der Regelmässigkeit allerdings in Harmonie steht. so bleibt man damit nicht deutsch-nationaler als wenn man die reifere Gestaltung derselben Triebkraft, die Renaissance, wieder adoptirte. In nordisch-gothischen Formen möge man unsymmetrisch bauen, wozu wir Glück, Geld und den wahren Humor wünschen, sowie gänzliche Freiheit von englisch-gothischem Detail, da auf dem Continent die anmuthigere und flüssigere Ausdrucksweise für dieselben Gedanken an manchen spätgothischen Civilbauten, freilich zerstreut, zu finden ist.

Der italienisch-gothische Palastbau hatte von vornherein mit dem Bergschloss und seinem meist unvermeidlich unregelmässigen Grundplan nichts zu thun gehabt, da seit dem XI. Jahrhundert die Hauptwohnungen des Adels immer in den Städten gewesen waren. Er zuerst hatte die Fronten gerade gezogen und nicht beliebig gebrochen; — er hatte für alle Räume eines Erdgeschosses dasselbe Niveau festgehalten, so dass man nicht aus einem Zimmer über halsbrechende Stufen in das andere gelangen musste; — er hatte regelmässige Corridore an den Gemächern herumgeführt und sich nicht auf schmale winklige Gänge und auf beständiges Aushelfen mit Wendeltreppen verlassen. Bereits war die Einheit der Fronte und des Grundplanes die Mutter aller andern Einheit und Baulogik. Für den vornehmern Privatbau galt bereits ein gewisses Maass höherer Form und Ausstattung als unerlässlich, wenn auch im XIV. Jahrhundert der Name Palast noch ganz den fürstlichen und öffentlichen Gebäuden vorbehalten ist.[1]

---

[1] Ein fester, für ganz Italien gültiger Sprachgebrauch existirte auch im XV. Jahrhundert und später nicht, wohl aber für einzelne Städte. Im Diario

§. 89.

Entstehung gesetzmässiger cubischer Proportionen.

Der Theoretiker Alberti gibt statt des ästhetischen Gesetzes für den Palastbau nur ein Programm für den Inhalt desselben. Ausserdem aber stellt er nach eigenen Beobachtungen die ersten Gesetze für die cubischen Verhältnisse der einzelnen Binnenräume auf. Das Gemeingut der Palastanlage, das sich schon seit dem XIV. Jahrhundert von selbst verstand, mochte ihm nicht des Mittheilens werth erscheinen. Er selber baute wenigstens Pal. Ruccellai. Vgl. §. 30, 40.[1]

Es scheint mehr ein Bauherr als ein Baumeister zu sprechen.[2] Er verlangt mancherlei sowohl Zweckmässiges als Schickliches, aber er gibt keine Lösung und möchte am liebsten alles zu ebner Erde bauen, da die Treppen die Gebäude nur störten, »Scalas esse aedificiorum perturbatrices«. Gegenüber der florentinischen Sitte und Nothwendigkeit des Hochbaues blieben diess natürlich blosse Wünsche.

Die cubischen Raumgesetze bespricht er nicht bei Anlass des Palastes, sondern bei der Vorstadtvilla (IX, 3), was für unsere Betrachtung keinen Unterschied macht. Wenn auch er und Andere sich thatsächlich kaum daran banden, ja wenn es sich um ein blosses Postulat oder Gedankenbild handeln sollte, so wird sich doch hier die Renaissance zum ersten Mal ganz deutlich bewusst als die Architektur des Raumes und der Massen. Aus einer Menge von Angaben mögen einige Proben folgen.

Alberti gibt die Proportionen modifizirt, je nachdem die Räume rund oder quadratisch, flachgedeckt oder gewölbt sind. Grössere oblonge rechtwinklige Räume erhalten, wenn gewölbt, fünf Viertel Diam. Höhe, wenn flach gedeckt, sieben Fünftel Diam. Höhe, — beide Male unter Voraussetzung, dass die Breite zur Länge sei, wie 1 : 2, denn bei 1 : 3 träten wieder andere Verhältnisse ein. Bei grossen Dimensionen gelten überdiess andere Proportionen als bei kleinen, weil der Gesichtswinkel ein anderer ist. Höfe sollen höchstens doppelt so lang als breit sein. Zimmer am besten ein Drittel schmaler als lang. Proportionen wie 3 oder 4 : 1 geben schon nur noch Hallen (porticus) und auch da werde man das Verhältniss von 6 : 1 kaum überschreiten dürfen. An die Schmalseite eines Raumes gehört

ferrarese, bei Murat. XXIV, bes. Col. 220, 337, 390 wird durchgängig scharf unterschieden zwischen palazzi, palazzotti und case. In Venedig hiess offiziell Alles mit Ausnahme des Dogenpalastes nur casa, thatsächlich aber nannte man sehr viele Privatgebäude palazzi; Sansovino, Venezia, fol. 139.

[1] Die Hauptstellen: de re aedific. L. V, c. 2, 3, 18; L. IX, c. 2, 3, 4. — [2] Vgl. Cultur der Renaissance S. 135, 140, 398 und Anmerkung.

Ein Fenster, welches entweder entschieden breiter als hoch oder entschieden höher als breit sein muss. (In der That blieb das gleichseitige viereckige Fenster aus den Hauptstockwerken verbannt und wurde nur als Luke im Fries oder als Gitterfenster eines absichtlich sehr strengen Erdgeschosses mit Rustica angewandt.) Ist das Fenster höher als breit, so soll seine Oeffnung $1\frac{1}{2}$mal so hoch als breit sein und nicht über $\frac{1}{3}$ und nicht unter $\frac{1}{4}$ der ganzen innern Wandfläche betragen; sie soll beginnen zwischen $\frac{2}{9}$ und $\frac{4}{9}$ der Zimmerhöhe über dem Boden. Ist das Fenster breiter als hoch und also auf zwei Säulchen gestützt, so muss seine Oeffnung zwischen $\frac{1}{2}$ und $\frac{2}{3}$ der Breite der Wand betragen. An die Langwand gehört wo möglich eine ungerade Zahl von Fenstern, etwa drei wie bei den Alten; man theile die Wand in fünf oder sieben Theile und setze in drei derselben die Fenster, deren Höhe $\frac{7}{4}$ oder $\frac{9}{5}$ der Breite betragen soll u. s. w.

Verglichen mit den ähnlichen dürftigen Angaben bei Vitruv,[1] der weder Gewölbe noch Fenster mit in Rechnung zieht, zeigt sich hier ein ungemein grosser Fortschritt.

§. 90.

Wesen und Anfang des Palastes der Renaissance.

Die ideale allgemeine Aufgabe des Civilbaues spricht sich weniger klar an Residenzen und öffentlichen Gebäuden aus, welche ihre besondern und verschiedenartigen Zwecke zu verwirklichen haben, als an den Privatpalästen, welche die Einheit des Willens und des Zweckes an der Stirne tragen und durch ihre Gleichartigkeit bestimmte Stylgruppen bilden können.

Der Palazzo in diesem bestimmten Sinne ist ein monumentaler Bau, an welchem jede oder wenigstens die Hauptfronte nur Einen Gedanken, diesen aber mit der vollsten Kraft ausspricht, und dessen Grundplan in einer regelmässigen geometrischen Form beschlossen ist. Dieser Einheit fügen sich auch die einzelnen Zwecke, die unter Einem Dach erreicht werden sollen, mindestens eben so gut als einer verzettelten Anlage; auch lohnte es bei der Gleichartigkeit der Aufgabe der Mühe, die günstigeren Arten der innern Anordnung immer zweckmässiger und schöner auszubilden. Einen Organismus im strengern Sinne kann man von dem Palazzo nicht verlangen, da das Viele und Verschiedene, das er umfasst, sich eben nicht als Vieles, als Congregat ausdrücken darf, sondern einer grossen künstlerischen Fiction unterthan wird.

[1] L. VI, c. 4—6.

Bald nach Anfang des XV. Jahrhunderts, noch unabhängig von dem Formalen der Renaissance, zeigt sich eine Bewegung im Palastbau, welche wesentlich auf einen Fortschritt im Zweckmässigen und Bequemen hinstrebte. Vgl. bei Milanesi II, p. 144 den wichtigen Brief des in Bologna weilenden Jacopo della Quercia 1428 an die Behörde seiner Heimath Siena, welche sich wichtiger Bauten halber um einen Meister erkundigte: der Betreffende, Giovanni da Siena, sei beim Marchese (Nicolo) von Este in Ferrara mit 300 Ducaten jährlich und freier Station für 8 Personen zum Bau eines grossen und starken Schlosses in der Stadt angestellt, »kein Meister mit der Kelle in der Hand, sondern ein chonponitore e giengiero, d. h. Ingenieur;« in Bologna selbst sei der treffliche Fioravante, der den zierlichen Palast des Legaten und in Perugia das Schloss des Braccio da Montone gebaut habe; in der Form neige er sich mehr als der andere dem pelegrino zu, d. h. dem damals Fremden, Neuen der Renaissance; (wie es auch gebraucht wird vita anon. di Brunellesco, ed. Moreni, p. 185); auch er greife weder Kelle noch eine andere Handarbeit an.

Sehr namhafte Paläste dieser Zeit: derjenige der Colonnesen in Gennazzano;[1] — und besonders der des Patriarchen Vitelleschi (st. 1440) zu Corneto, als Absteigequartier grosser Herrn, auch der Päpste errichtet, mit dichtschattigen und wasserreichen Gärten.[2]

§. 91.

Der toscanische Typus.

Unter den entschiedener ausgebildeten Palasttypen nimmt der florentinisch-sienesische, der früheste, zugleich für lange Zeit den ersten Rang ein und wird für ganz Italien zugleich mit der von Florenz ausgehenden neuen Formensprache das wesentlich Massgebende. (Ueber die Ausbildung der Façaden vgl. §. 39, 40, wo die Hauptbauten aufgezählt sind.)

Der bestimmende Bau war der vielleicht erst um 1440 begonnene Palast des Cosimo Medici, jetzt Pal. Riccardi an der Via larga zu Florenz, von Michelozzo (Fig. 84 u. 85); jetzt innen stark umgebaut, doch sind u. A. noch vorhanden die wohl angelegten Treppen neben dem vortrefflichen Hallenhof. (Franzesco Sforza hatte dem Cosimo einen Palast in Mailand geschenkt; dieser sandte Michelozzo hin und liess einen neuen Bau, bloss Erdgeschoss und Quergeschoss errichten, der an geschickter Aufeinanderfolge, richtiger Anlage und Schmuck der Räume als

---

[1] Vgl. Pii II. Comment. L. VI, p. 308. — [2] Paul. Jovii elogia, sub. Jo. Vitellio, — Jac. Volaterran., bei Murat. XXIII, Col. 152. (Wie viel davon noch vorhanden?)

ein Wunder galt. Umständliche aber nicht anschauliche Beschreibung aus dem XXI. Buch des Filarete (§. 31) abgedruckt

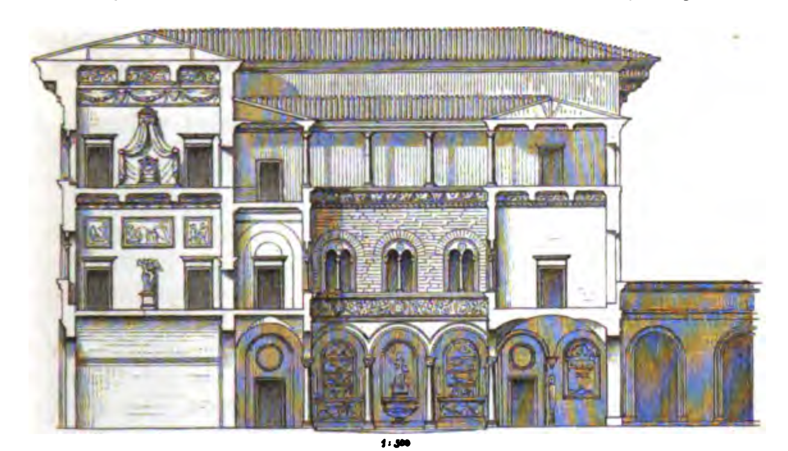


Fig. 84. Pal. Riccardi zu Florenz.

in den Beilagen zum Anonimo di Morelli. — Jetzt Casa Vismara; erhalten ist nur das Portal mit der spielenden Pracht

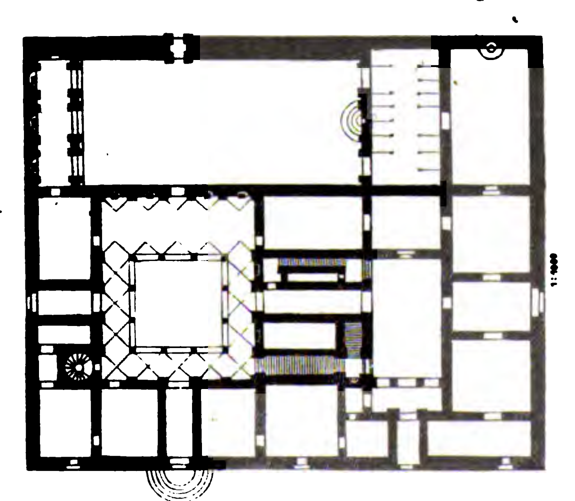


Fig. 85. Pal. Riccardi zu Florenz.

seiner Sculpturen und die untere Halle des ersten Hofes, Rundbogen auf achteckigen Pfeilern.)

Das Lebensprinzip der toscanischen Façade ist die völlig gleichmässige Behandlung, das Verschmähen jeder besondern Charakteristik der Mittelpartie oder der Ecken, des sog. Gruppirens.

Beweis einer hohen Anlage der florentinischen Kunst, die in einem schmuckliebenden Zeitalter auf Alles, was irgend die Aufmerksamkeit theilen konnte, auch auf Prachtpforten verzichtete und die Mittel gleichmässig auf das Eine Ganze verwandte. Selbst wo z. B. die Fenster prächtiger gestaltet sind, wie am Palast Pius II. zu Pienza, sind sie doch unter sich gleich.

Von der Anlage des Innern und der dabei waltenden Absichten gibt Pius II. bei Anlass seines Palastes zu Pienza (Fig. 86) die wichtigste Rechenschaft.[1] Säle jeder Bestimmung, darunter Speisesäle für drei verschiedene Jahreszeiten, liegen bequem um den Hallenhof, theils in dem gewölbten Erdgeschoss, theils darüber. — Rechts an der Halle liegt (wie im Pal. Medici) die sachte Haupttreppe; 20 breite Stufen, jede aus Einem Stein, führen zu einem Absatz mit eigenem Fenster, und 20 von da rückwärts in den obern Corridor; dasselbe gilt von der Treppe des zweiten Geschosses. (Wendeltreppen, damals ein Hauptanlass zur Pracht in nordischen Königsburgen, galten den Toscanern nur noch für erlaubt in den Diensträumen, wie jene Schilderung von Casa Vismara andeutet, und als geheime Hülfstreppen). — Der erste Stock hat nach dem Hof zu keine Halle mehr, sondern einen geschlossenen Corridor mit viereckigen Fenstern und flacher Cassettendecke; von ihm aus führen Thüren rechts in einen Saal, zu welchem zwei Zimmer und ein Cabinet gehören, links in den Sommerspeisesaal, an welchen die Capelle stösst. An der hintern Seite, welche nach aussen der schönen Aussicht zu Liebe in drei Hallen über einander geöffnet ist, findet sich jener grosse Saal mit mehreren (hier sechs) symmetrischen Thüren, welcher seither in den italienischen Palästen gewöhnlich als Wartesaal,

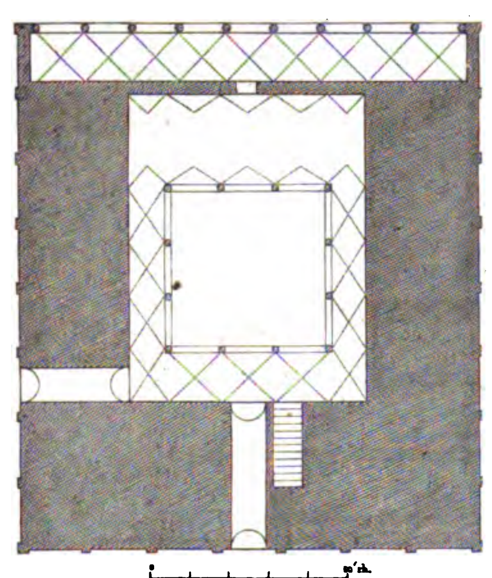


Fig. 86. Pal. Piccolomini zu Pienza. (L.)

[1] Pii II, Comment. L. IX, p. 425, ss. Andere Stellen über Pienza II, p. 78, IV, p. 200, VIII, p. 377, 394, IX, p. 396. Vgl. §. 8, 11, 40.

festlich mit Teppichen geschmückt, aber als Ceremoniensaal dient; die Thüren der Schmalseiten führten hier in zwei Prunkzimmer. Das oberste Geschoss hatte dieselbe Anlage wie das mittlere, nur in weniger reichen Formen. Der Bau voller Licht und Bequemlichkeit (nur für die Küchen ein besonderer Ausbau hinten);

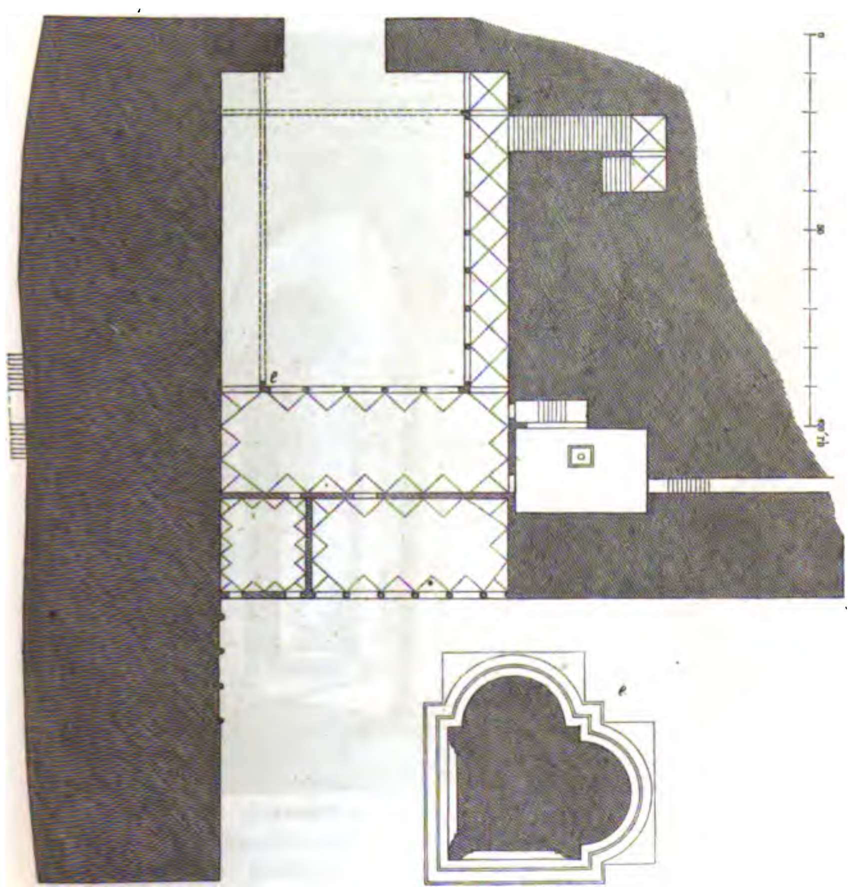


Fig. 87. Pal. Scrofa zu Ferrara. (L.)

überall Gleichheit des Niveau's und nirgends eine Stufe zu steigen. Der Blick der Hauptaxe geht durch Vestibul, Hallenhof, Hinterbau und Aussenhalle bis an's Ende des Gartens. (Vgl. §. 97.)

Ein Hauptbeispiel der unvollendete und halb verfallene Pal. Scrofa zu Ferrara, mit prachtvollem Hallenhof, an welchen nach dem Garten eine Säulenloggia und ein quadratischer mit trefflichen Fresken ausgemalter Saal stösst. (Fig. 87.)

In den Höfen blieb die toscanische Schule im Ganzen der Säule getreu bis tief in die Zeiten des Barockstyles; ein Urbild besonnener Eleganz z. B. der Hof von Pal. Gondi in Florenz (Giul. Sangallo). Der Charakter des Steines, pietra serena, passte trefflich zu der einfachen Zierlichkeit sämmtlicher Formen solcher Höfe. (Fig. 88.)

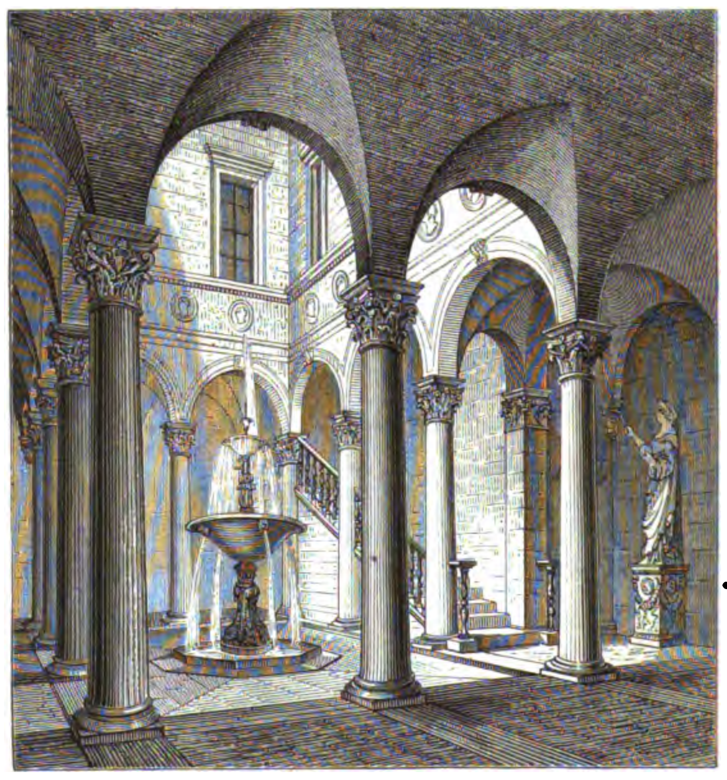


Fig. 88. Hof von Pal. Gondi zu Florenz.

§. 92.

Einfluss des toscanischen Palastbaues.

Es bildete sich eine allgemeine Voraussetzung zu Gunsten toscanischer Palastbaumeister. Gegen Ende des XV. Jahrhunderts erhielt auch das florentinische Haus durch Baccio d'Agnolo diejenige Weihe der Form, welche Grösse und Pracht des Palastes vergessen lässt.

Ueber die Verbreitung der toscanischen Meister durch Italien §. 15. Die Ungenügsamkeit des Federigo von Urbino und Lorenzo

magnifico §. 11. Giuliano Sangallo's vielseitige Thätigkeit §. 59. Offenbar verlangte man weniger die toscanische Façade als vielmehr die treffliche Anordnung des Innern. (Wer in Franc. Maria Grapaldus, de partibus aedium, über die Kunstform des Hauses Belehrung erwartet, wird sich getäuscht finden.) Ueber Baccio d'Agnolo (1460—1543) den Vater zweier nicht unwürdiger Söhne, s. Vasari IX, p. 225, 227 und §. 152. Ueber seine seither zum Namen Palazzi emporgedrungenen Häuser: Bartolini, Serristori (Fig. 89), Levi, Roselli etc. vgl. den Cicerone d. Verf. S. 316, f. — In Siena eine besonders edle Hausfaçade: Pal.

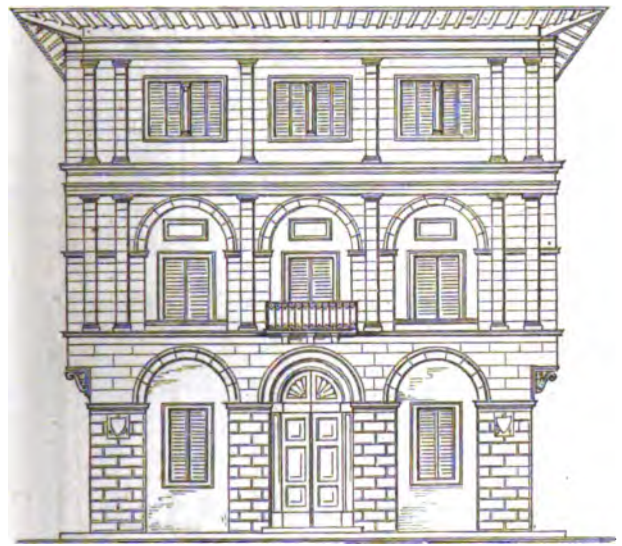


Fig. 89. Pal. Serristori zu Florenz. (Nohl.)

della Ciaja von Cecco di Giorgio, ebenda S. 184. — Im Ganzen ist wohl das Wegbleiben der Rustica (§. 9, 39) für das Haus im Gegensatz zum Palazzo bezeichnend, doch durchaus nicht immer. Die Beschränkung des Umfanges und der Formen zugleich war und blieb in jedem einzelnen Falle Sache des feinern künstlerischen Gefühls.

§. 93.

Der Palast von Urbino und die Bauten der Romagna.

Neben Palazzo Medici galt im XV. Jahrhundert der Palast von Urbino als in seiner Art classisch; später gesellt sich als dritter hinzu der gewaltige Backsteinpalast der Bentivogli zu Bologna.

Ueber den Palast von Urbino Vasari IV, p. 137, s., Nota, V. di Paolo Romano, und p. 205, Nota, V. di Franc. di Giorgio, sowie das Prachtwerk von Arnold. Der grosse Federigo von Montefeltro (§. 6) baute und schmückte seit 1447 beständig daran, zuerst mit Hülfe des Illyriers Luciano da Laurana (§. 11); erst um 1480 kam Baccio Pintelli hinzu, von welchem wesentlich der schöne Hallenhof (Fig. 90) herrühren soll; ebenso wie der-



Fig. 90. Hof im Pal. zu Urbino.

jenige in dem kleinen herzogl. Palast zu Gubbio »einem der schönsten, die man sehen könne,« wie die in §. 42 erwähnten venezianischen Gesandten urtheilten. — Der Pal. v. Urbino, auf schroffem und ungleichem Grund und daher von Aussen unregelmässig, genoss den höchsten Ruhm durch seine vollkommen zweckmässige Anlage und fürstliche Pracht. Lorenzo magnifico erbat sich eine genaue Aufnahme davon.[1] Die Haupttreppe, laut Vasari die trefflichste, die es bis damals gab, ist doch auf eine Weise, die noch sehr das in Treppen bescheidene XV. Jahr-

[1] Gaye, carteggio I, p. 274.

hundert bezeichnet, dem Auge entzogen. — Neben dem P. von Urbino und dem Pal. di Venezia zu Rom rühmt Filippo de Lignamine (schon 1474, abgedruckt bei Eccard, scriptores I, col. 1312) noch insbesondere die Paläste des Grafen Tagliacozzo in Bracciano und des Gio. Orsini, Erzbischofs von Trani, in Vicovaro, welche an Pracht, Gartenanlagen, Wasserleitungen, Hallen und Grösse der Säle mit einander wetteiferten.

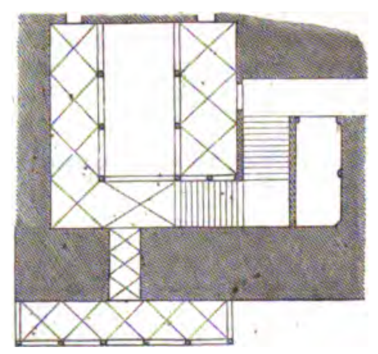


Fig. 91. Haus zu Bologna neben Pal. Pepoli. (L.)

Der Palast der Bentivogli zu Bologna, schon 1506 zerstört, nicht Vorbild, aber vermuthlich höchste Blüthe des romagnolischen Backsteinbaues.[1] — Mehrere Mitglieder dieses halbfürstlichen Hauses hatten noch besondere Paläste. (Ueber Bologna und die Romagna überhaupt §. 6, 45.) Die bolognesischen

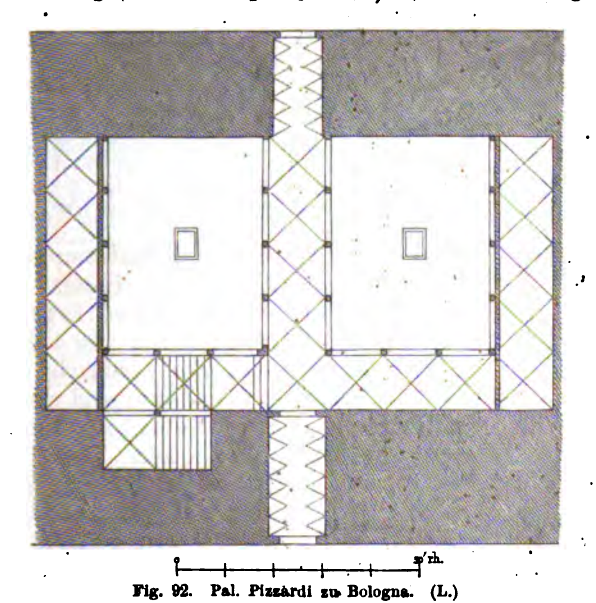


Fig. 92. Pal. Pizzardi zu Bologna. (L.)

Façaden bilden in ihrer Längenrichtung keine geschlossenen Compositionen, da ihre Erdgeschosse den fortlaufenden Strassen-

[1] Paul Jovii elogia, sub Jo. Bentivolo; vgl. Cultur der Renaissance, S. 509.

hallen gehören. In Ermangelung einer bestimmten Mitte kann dann auch die Pforte, ohnehin im Schatten der Halle und daher kein Gegenstand des Schmuckes, angebracht werden, wie es bequem ist. Höfe und Treppen, auch abgesehen von der oft grossen Schönheit der Formen, meist glücklich auf nicht grossem Raum angeordnet, und zwar bis spät in die Barockzeit hinein. (Fig. 91, 92, 93.)

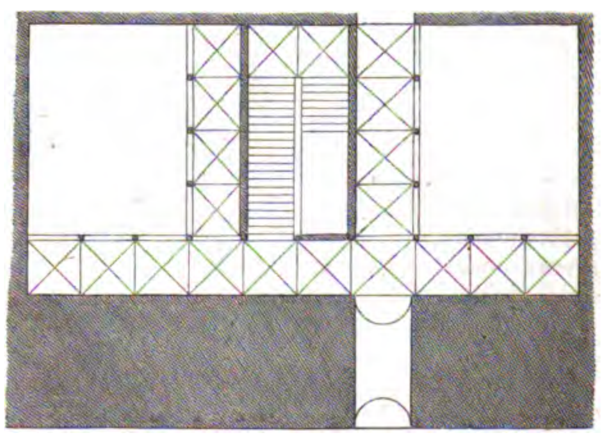


Fig. 93. Pal. Fantuzzi zu Bologna. (L.)

§. 94.

Der venezianische Typus.

Venedig, welches in Betreff der Palastcomposition eine fertige gothische Erbschaft antrat, ist die Heimat des Gruppirens und auch in diesem Sinne Gegensatz und Ergänzung von Florenz.[1] Ein grosser Raum mit zwei Reihen von Nebenräumen geht durch die üblichen drei Stockwerke hindurch und öffnet sich ziemlich gleichartig nach einer Canalseite und einer Gassen- oder Platzseite. Im Erdgeschoss eine Thüre, resp. Wasserpforte, und kleinere Fenster; die Nebenräume zum Theil als Keller dienend. In den zwei obern Geschossen ist der Hauptraum ein durchgehender Saal mit jenen grossen Loggien oder Fenstergruppen an beiden Enden und symmetrischen Thüren zu beiden Seiten; daneben auf beiden Seiten Zimmer mit zwei Fenstern. Die Fenster haben meist Balkone. (Die strengere Architektur

[1] Für das folgende Sansovino, venezia, fol. 139. ss. Serlio L. III, fol. 79, L. IV, passim. Sabellico ist nur für die Decoration, nicht für die Anlage ergiebig. Ueber die gothischen Paläste §. 21, über die Incrustation der Façaden und deren Consequenzen §. 42, 43.

verwarf die auf Consolen schwebenden Balkone, vgl. §. 102, und Serlio gibt im IV. Buch desshalb eine schöne venezianische Façade, an welchen die Balkone durch das Zurücktreten der obern Mauer ganz sicher und fest auf die Mauer des Erdgeschosses zu ruhen kommen.) Die Treppen, meist in den Nebenräumen, bedeuten hier nicht viel; um so mehr wurden einige nicht in Privatpalästen befindliche bewundert: die in der Scuola di S. Marco und die glücklich angelegte und würdevoll verzierte in der Scuola di S. Rocco (§. 87), sowie die Scala d'oro im Dogenpalast. Höfe, wo sie vorhanden sind, gewinnen

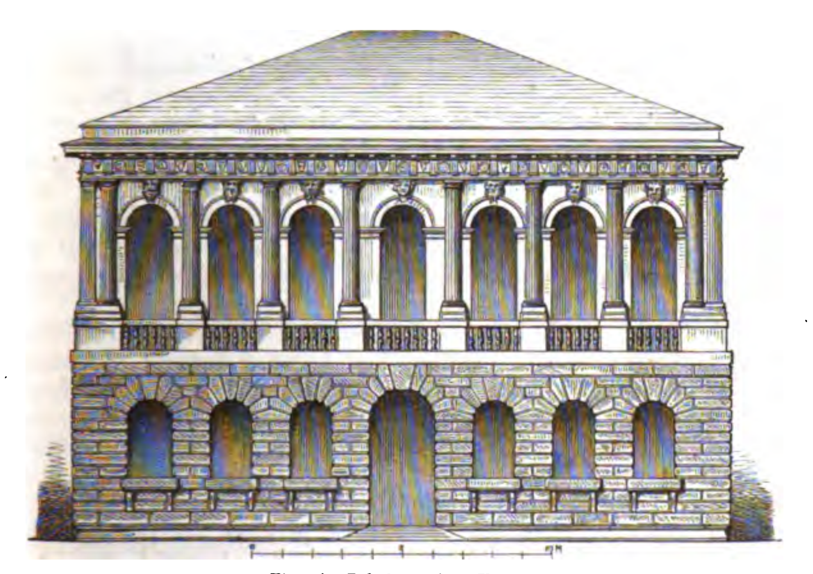


Fig. 94. Pal. Pompei zu Verona.

lange Zeit keine selbständige Bedeutung und dienen nur dazu, einiges Licht zu schaffen für das Gebäude sowohl, als für die Cisterne, deren Wasser nur dann für gesund gilt, wenn Luft und Licht Zutritt haben.

Zu Anfang des XVI. Jahrhunderts, seit der letzten grossen Steigerung des Bauaufwandes (§. 42), wurde auch der kostbare Raum weniger gespart, und Sansovino und Sanmicheli durften Höfe mit Pfeilerhallen anlegen und auch am Aeussern die classischen Formen im grössten Massstabe auf das gegebene Compositionsmotiv anwenden. Diese Höfe hiessen alla romana gebaut. Jac. Sansovino baute »nach den Regeln Vitruv's« Pal. Delfino, Pal. Cornaro etc. Sanmicheli, noch freier, öffnete am Pal. Grimani (jetziger Post) die Obergeschosse zu Riesenfenstern gleich Triumphbogen. Auch an seinem Palast Bevilac-

qua zu Verona gab er dem Obergeschoss über einem Rustica-Erdgeschoss den Charakter hoher Festlichkeit; am Pal. Pompei ebenda den Charakter ernster Pracht. (Fig. 94.)

Mailand hat bei einer Fülle trefflicher Bauten doch keinen besondern Palasttypus und Genua erhält den seinigen erst später. Neapel ist auffallend arm an Palästen der guten Zeit. Ueber die mailändischen Backsteinhöfe etc. §. 46; über Genua §. 105. — In Neapel ist schon im XV. Jahrhundert die Vorliebe für grosse Einfahrten bemerklich; das einzige wahrhaft classische Gebäude, Pal. Gravina von Gabriele d'Agnolo, ist so umgebaut, dass es besser nicht mehr vorhanden wäre.

§. 95.

Rom und seine Bauherrn.

Rom, welches sich die Kräfte von ganz Italien aneignet, hat nicht nur wegen verschiedener Herkunft der Künstler, sondern wegen sehr verschiedener Absichten der Bauherrn keinen vorherrschenden Palasttypus. Es ist in den Jahren 1500 bis 1540 die Stadt des stets Neuen und Abweichenden, der grösste Tauschplatz architektonischer Ideen.[1]

Die Bauherrn sind die vornehmen Häuser, welche sich früher mit dem Bauwesen von Landbaronen begnügt hatten; ihr Massstab steigt seit 1470, da z. B. ein Orsini den Palast zu Bracciano baute »non tam ad frugalitatem romani proceris (Barons) quam ad romanor. pontificum dignitatem.«[2] Ueber die reichern Cardinäle s. §. 8. Seit 1500 Pal. della Cancelleria (für Cardinal Rafael Riario); Pal. Giraud (für Cardinal Hadrian von Corneto), Pal. Farnese (für Paul III. als Cardinal u. a. m. — Die früheste Ventilation, freilich nur als Vorrichtung des Augenblickes, mit Blasebälgen, 1473 bei einem fürstlichen Empfang im Palast des Cardinals Pietro Riario.[3]

Von Prälaten jeden Ranges, Schreibern der päpstlichen Curie u. s. w. sind mehrere der wichtigsten kleinern Paläste und Häuser gebaut. Zum Theil wohl, weil es keine sichere Anlage des Vermögens gab und weil man keine Leibeserben hatte. Dazu die Baulust und die Sorge für Unvergänglichkeit des Namens, den man gern in allen Friesen wiederholte.

Der Bauwetteifer weltlicher Familien sucht einen bestimmten Rang gleichartig auszudrücken, derjenige geistlicher Herrn ist frei der Originalität hingegeben. Auch wer sein Erdgeschoss zu Buden vermiethete, wollte doch einen Palast haben, so dass die Miethe den grössern Bauaufwand decken half. So am Pal.

[1] Létarouilly édifices de Rome moderne, III Tomes. — [2] Jac. Volaterran. bei Murat. XXIII, Col. 147. — [3] Corio storia di Milano, fol. 417, s.

Vidoni und am Hause des Branconio d'Aquila (Rafael), am Pal. Maccarani und Cicciaporci (Giulio Romano), am Pal. Niccolini (Jacopo Sansovino); meist Prälatenbauten. — Die bedeutenden Palastbauten der Päpste wirkten natürlich in manchen Punkten auch auf den Styl der Privatpaläste ein.

§. 96.

Die römischen Façadentypen.

Rom besitzt zunächst die edelsten Rusticafaçaden mit Pilastern an Palästen Bramante's. (Ueber Pal. Giraud und die Cancelleria §. 40, 56, 95; die vorbramantesken Façaden §. 41.) — Den geraden Gegensatz hiezu bilden eine Anzahl Façaden mit consequenter Scheidung von Stein und Mauerwerk, an welchen Sockel, Fenster, Thüren, Simse und Ecken sämmtlich aus Stein in kräftigster plastischer Bildung (§. 54) aus einer Mörtelfläche vortreten, die Ordnungen von Pilastern und Halbsäulen aber wegbleiben.

Wenn man von einem römischen Palasttypus sprechen will, so ist es am ehesten dieser. Das grösste und einflussreichste Beispiel Pal. Farnese (Fig. 95), vom jüngern Ant. Sangallo, begonnen vor 1534. Früher: Pal. di Venezia (Abb. auf S. 55) und Pal. Sora, mit Unrecht letzterer dem Bramante zugeschrieben. Als man den Fenstern kräftige Einfassungen und selbst vortretende Säulen gab (§. 51), konnte das Auge die Pilasterordnungen sehr wohl entbehren.

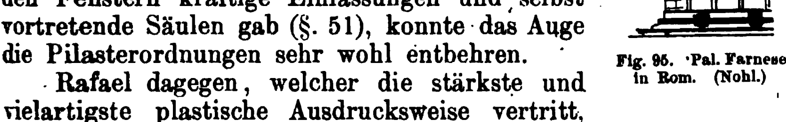


Fig. 95. Pal. Farnese in Rom. (Nohl.)

Rafael dagegen, welcher die stärkste und vielartigste plastische Ausdrucksweise vertritt, fügt gern Halbsäulenordnungen, sogar verdoppelte, und Nischen hinzu; Flächen werden als quadratische Mauerfelder eingerahmt. Ohne solche Zuthaten, aber majestätisch kräftig: Pal. Pandolfini in Florenz. Mit gedoppelten Halbsäulen im Obergeschoss über einem Rusticaerdgeschoss: Pal. Vidoni-Caffarelli in Rom und Pal. Uguccioni in Florenz (Fig. 96). — Ein Inbegriff aller Formen, die er nach den Gesetzen des Schönen in Eine Façade zusammenzudrängen sich getraute, ist das im Jahre 1667 zerstörte, durch einen Kupferstich (sehr klein bei d'Agincourt, T. 57) bekannte Haus des Branconio d'Aquila, eines päpstlichen Camerlengo, sonst fälschlich als Rafaels eigenes Haus bezeichnet.[1] Unten in fünf grossen Bogen mit dorischen Halbsäulen die Buden nebst den Fenstern eines kleinen Halbstock-

[1] Vasari VIII. p. 43, Nota, v. di Raffaello.

werkes darüber; im Mittelstockwerke fünf Fenster mit kräftigen Giebeln und Halbsäulen, dazwischen Nischen für Statuen; über den Giebeln liefen prächtige Stuccoguirlanden hin, zwischen denen sich die Luken eines zweiten Stockwerkes befanden; endlich die fünf Fenster des Obergeschosses mit oblongen besonders eingerahmten Mauerfeldern dazwischen.

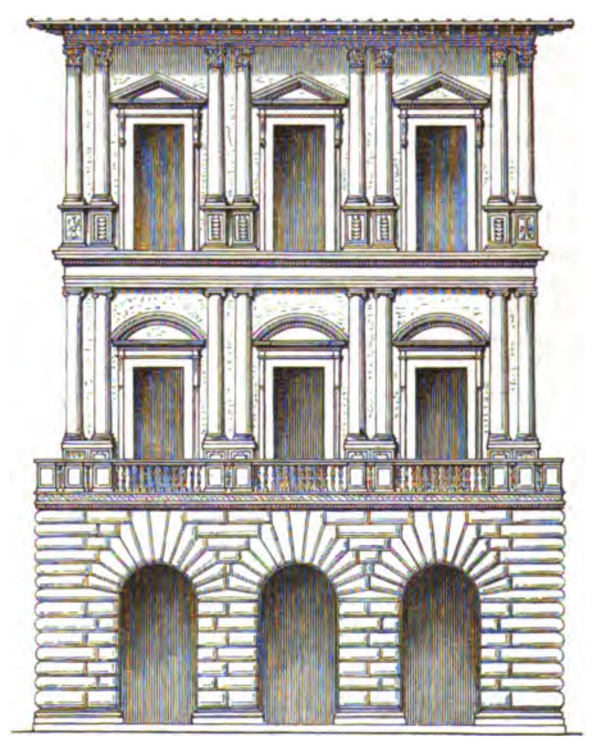


Fig. 96. Pal. Uguccioni zu Florenz.

Die äussere Façade des Pal. Spada,[1] von Mazzoni, ist trotz ihrem Effekt nur eine missverstandene Nachahmung hievon; doch die Hoffaçade beträchtlich besser. — Im Gegensatz zu diesem Allem zeigen die in §. 95 genannten Façaden des Giulio und Sansovino eine kräftige und angenehme Wirkung durch die einfachsten Mittel; oben meist eingerahmte Mauerfelder.

Die möglichste Einheit des Kranzgesimses (§. 38) wird in Rom an den verschiedenen Façaden nach Kräften behauptet.

[1] Vasari XII, p. 102. v. di Dan. da Volterra.

An der hintern Fronte des Pal. Farnese nimmt die grosse dreibogige Loggia des Giacomo della Porta die Mitte ein, ohne vor- oder zurückzutreten; sie erhielt ein besonderes leichteres Kranzgesimse, dessen oberster Rand jedoch mit dem des ganzen Palastes (von Michelangelo §. 50) in Einer Linie fortläuft.

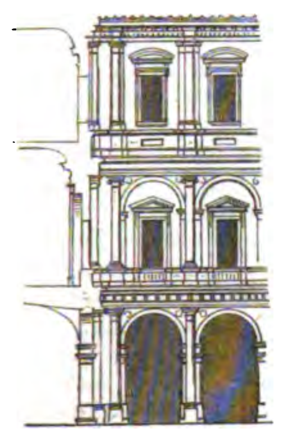


Fig. 97. Hof im Pal. Farnese zu Rom. (Nohl.)

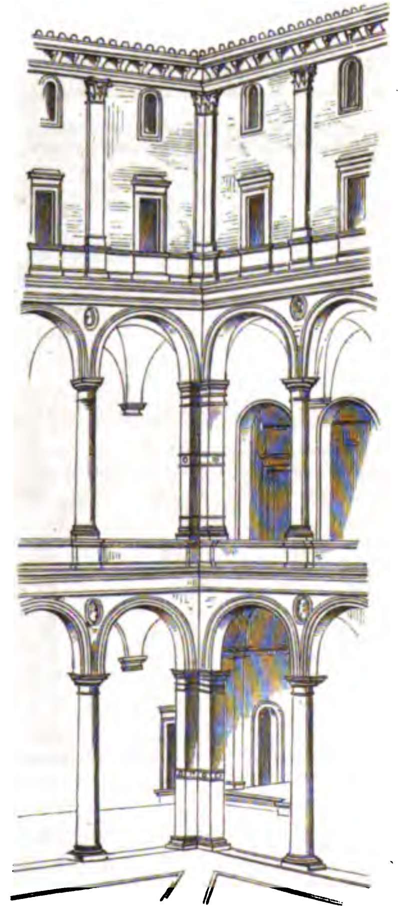


Fig. 98. Hof der Cancelleria. (Nohl.)

Der Barockstyl hat erst um die Mitte des XVII. Jahrhunderts diese Sitte völlig sprengen können.

§. 97.

Römische Palasthöfe.

Die Palästhöfe Roms umfassen alle innerhalb dieses Styles denkbaren Combinationen, den erhabensten Pfeilerbau mit Halbsäulen, die schönsten Säulenhallen, die geistvollsten Fictionen, welche grosse Motive in einen kleinen Raum zaubern, endlich die genialsten Hülfsmittel, um mit wenigem Stoff und Raum einen noch immer monumentalen Eindruck hervorzubringen.

Pfeilerhallen mit Halbsäulen: P. di Venezia (§. 37), und höchst vollkommen: der Hof von P. Farnese (Fig. 97) von Michelangelo; die zwei untern Stockwerke in nahem Anschluss an das Marcellustheater, das oberste geschlossen mit Fenstern.

Der Säulenhof von Bramante's Cancelleria (Fig. 98) von den besten Verhältnissen der Länge zur Breite und Höhe mit zwei Bogenhallen auf dorischen Säulen ringsum; darüber ein geschlossenes Obergeschoss mit korinthischen Pilastern; die Säulen wahrscheinlich aus der anstossenden Kirche S. Lorenzo in Damaso, welche dafür Pfeiler und eine neue Gestalt erhielt.

Fig. 99. Kleiner Pal. di Venezia zu Rom. Hof. (Nohl.)

Der achteckige Pfeiler, welcher im XV. Jahrhundert zu Pintelli's Zeiten öfter gebraucht wurde (kleiner Pal. di Venezia Fig. 99), hatte seit Bramante sich nirgendwo mehr blicken lassen.

Andere gute Säulenhöfe: im P. della Valle, im P. Lante etc.

In mehreren Höfen (Fig. 100), zum Theil von kaum bekannten Architekten, ist die Pfeilerhalle mit Pilastern zwar bloss auf einer oder zwei Seiten wirklich geöffnet, auf den andern Seiten aber als Abbild wiederholt und mit Wänden ausgefüllt, welche Fenster (zum Theil nur falsche) enthalten; auch das obere Stockwerk wird auf dieselbe Weise ringsum geführt; erst durch diese schönste und erlaubteste aller Täuschungen kommt eine strengere Harmonie in die ganze Anlage. (Hat Peruzzi durch den Hof von Pal. Massimi die Anregung dazu gegeben?)

Auch in ganz kleinen Dimensionen wird bereits in dieser Zeit durch weise Benutzung eines Durchblickes und Lichteinfalles mit Hülfe weniger Säulen, eines Brunnens oder Garteneinganges ein höherer Eindruck hervorgebracht.

Grosse, wenigstens beabsichtigte Perspective: Laut Michelangelo sollte man im Pal. Farnese durch die Einfahrtshalle mit ihren dorischen Säulen, durch den Hof und die hintere Halle den farnesischen Stier als Brunnengruppe erblicken; in derselben

Axe sollte eine Brücke über die Tiber in die Gärten der Farnesina führen.[1] Vgl. §. 91 den Palast von Pienza.

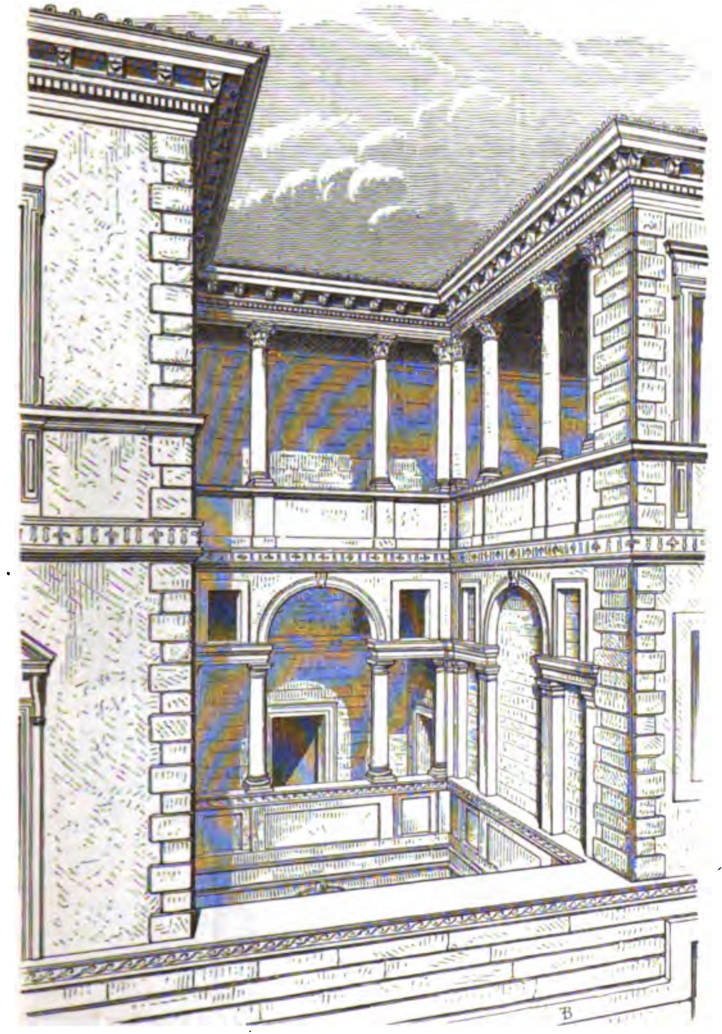


Fig. 100. Pal. Linotte zu Rom.

Ausser aller Linie steht der ungeheure Haupthof des Vaticans von Bramante, leider nie ganz zur Ausführung ge-

[1] Vasari XII, p. 232, v. di Michelangelo.

kommen und später durch den Braccio Nuovo und die Bibliothek ganz unkenntlich gemacht. Eine doppelte Rampentreppe (Fig. 101) sollte den tiefer gelegenen Theil des Hofes mit dem

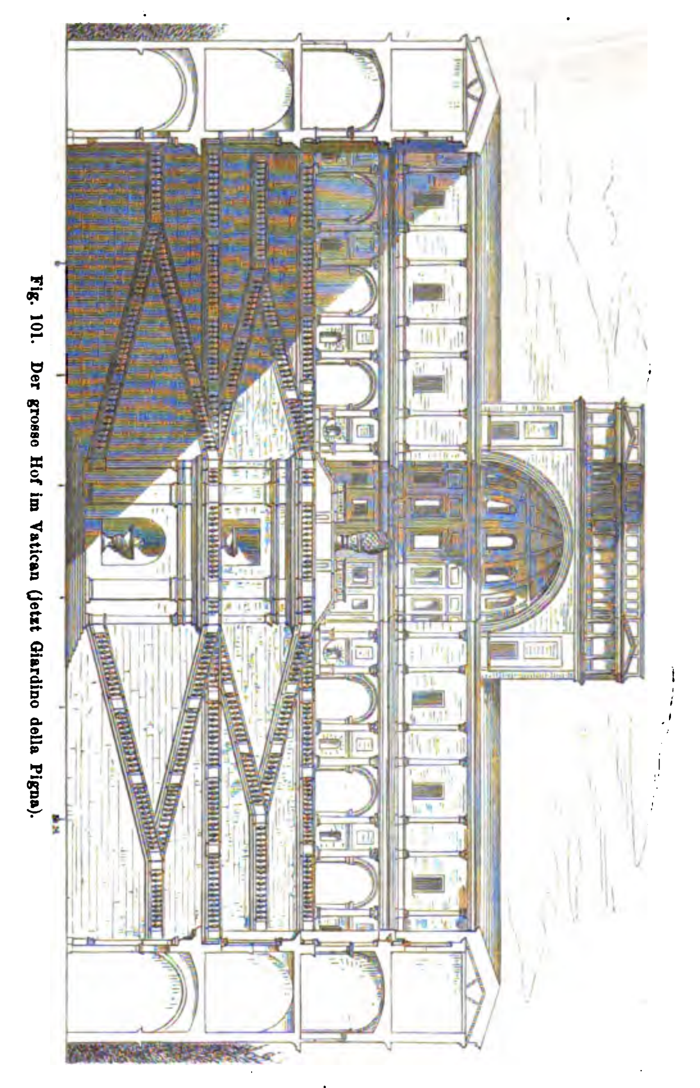


Fig. 101. Der grosse Hof im Vatican (Jetzt Giardino della Pigna).

Giardino della Pigna verbinden, mächtige Pfeilerhallen das Ganze umziehen und eine colossale Apsis, bekrönt von einem halbkreisförmigen Säulengang, den oberen Abschluss bilden. Letztere ist der einzige noch jetzt unberührt bestehende Theil dieses grandiosesten aller Palasthöfe der Welt.

§. 98.

Die unregelmässigen Grundpläne; die Zwischenstockwerke.

Rom ist ferner die Stätte, wo die Architekten auf engem und unregelmässigem Grundplan edel und monumental bauen lernten.

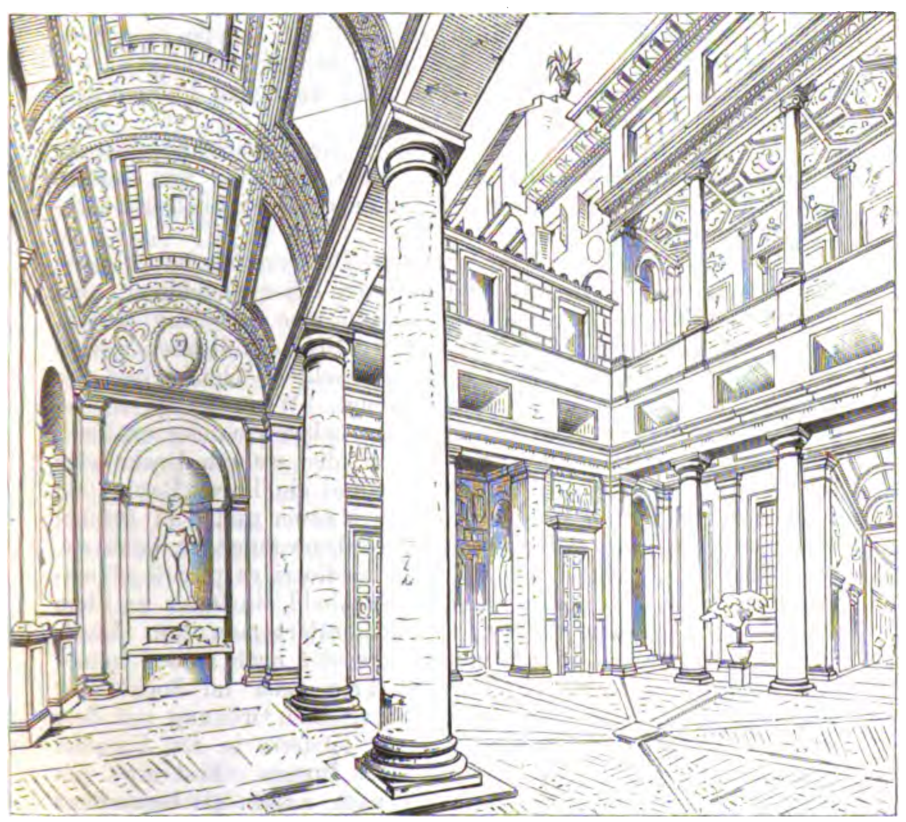


Fig. 102. Hof des Pal. Massimi zu Rom. (Nohl.)

Florenz hatte von jeher zu viele gerade Strassen, als dass werthvolle Bauten sich hätten in hoffnungslos schiefe und krumme Bauplätze schicken müssen. In Rom drängte sich unter Julius II. und Leo X. Alles auf das Marsfeld, via Giulia, Umgegend des Pantheon, der Piazza navona und, mit einem Worte, in das Strassengewirr des verkümmerten mittelalterlichen Roms.

Baldassar Peruzzi wandte alle Schätze des reifsten Studiums auf den in krummer, enger Strasse gelegenen P. Massimi, gab

die Façade als Ganzes preis, erhob aber deren Krümmung zu einem Motiv des höchsten Reizes in der Halle des Erdgeschosses und vertheilte Corridore, Treppen, Säle und einen nur kleinen, aber einzig schönen Hof (§. 35) auf den unregelmässigen Grundplan in bewundernswerther Weise (Fig. 102). Alle Einzelformen sind vom Besten der goldenen Zeit. — In P. Linotte (vgl. Fig. 100) verstand er es, wenigstens auf geringer, wenn auch nicht unregelmässiger Grundfläche, einen höchst edeln Bau mit zierlichster Anlage des Höfchens und der Treppe zu errichten. (Bei Serlio L. VII, p. 128 die früheste Anweisung, wie man sich bei unregelmässigem Grundplan zu helfen habe, wahrscheinlich nach Beispielen aus Rom.)

In Rom kommen um diese Zeit die Zwischenstockwerke oder Mezzanine mehr in Gebrauch, ohne doch bei den bessern Architekten nach aussen den Charakter eines wirklichen Stockwerkes zu erhalten.

Oberste kleinere Geschosse für die Dienerschaft mit kleinen Fenstern, welche dann gern den obersten Fries einnehmen, sind längst und überall vorhanden. Die römische Neuerung besteht darin, dass auch die Herrschaft in der Mitte des Hauses niedrigere Räume verlangt und zwar für leichtere Heizbarkeit im Winter, wie Serlio ausdrücklich bezeugt. Wenn ferner irgend ein Stockwerk grosse und kleine Räume neben einander enthielt, so musste in letztern oft weit unter der wahren Decke eine falsche eingesetzt werden, und es entstand ein leerer Raum (ein s. g. vano), den man sonst häufig den Mäusen und dem Dunkel überliess, nunmehr aber gern zu Zwischenwohnungen benützte. Serlio B. VII, p. 28: »Tutti li luoghi mediocri et piccoli si ammezzaranno per più commodità«, d. h. sobald ein Raum zu klein ist für die allgemeine Stockwerkshöhe, halbirt man ihn. Einstweilen aber werden die betreffenden Fenster nach aussen immer nur beiläufig angebracht, in einem Fries oder im Sockel der nächstobern Ordnung oder innerhalb derselben Ordnung mit dem darunter befindlichen Hauptstockwerk (letzteres in den Façaden Bramante's) oder in der Füllung eines Bogens. Erst etwa seit 1540 proclamirt sich das Mezzanin nach aussen als besonderes Stockwerk, nicht zum Vortheil der Composition, welche in der guten Zeit möglichst wenige und grosse Abtheilungen liebte. (An Sanmicheli's Palästen zu Venedig und Verona (§. 94) kommen sehr kühne Eintheilungen vor; doch hat er das Mezzanin einstweilen nur im Hof des Pal. Canossa zu Verona als besonderes Zwischengeschoss gegeben.)

§. 99.

Die römischen Treppen.

Auch die Treppen (vgl. §. 91) verdanken Rom einen bedeutenden Fortschritt in das Bequeme und Imposante, wie diess in der Stadt der Ceremonien nicht anders sein konnte.

Alle Treppen des XV. Jahrhunderts kamen dem XVI. Jahrhundert steil vor; z. B. auch noch die des Cronaca im Pal. Strozzi und im Signorenpalast zu Florenz.[1] Bramante, in verschiedenen, jetzt meist veränderten Räumen seines vaticanischen Baues soll sich mit Stiegen jeder Art recht wohl zu helfen gewusst haben,[2] und doch sind die Treppen der Cancelleria noch relativ steil, ebenso die der Farnesina von Peruzzi. Die erste ganz bequeme, breite und mit durchgeführter Pilasterbekleidung versehene Treppe ist die des Pal. Farnese vom jüngeren Ant. Sangallo. Von da an wird keine tadelhafte Treppe mehr gebaut, sobald nur irgend die Mittel reichen.

Auch die für die Bedienung, den Transport u. s. w. bestimmten Wendeltreppen, bisweilen ohne Stufen, für Maulthiere gangbar, erhielten jetzt eine monumentale Ausstattung; so die des Bramante im Vatican (d'Agincourt T. 57), mit wechselnden Ordnungen der Säulen des innern Standes. Andere berühmte Wendeltreppen: die des Giulio im Palast zu Mantua, die des Genga in Monte Imperiale bei Pesaro; Vasari XI, p. 106, v. di Giulio; XI, p. 90, v. di Genga.

Michelangelo's in Rom componirte Treppe für die Vorhalle zur Biblioteca Laurenziana in Florenz, welche so viel Aufsehen machte, ist wie die Vorhalle selbst (§. 56) ein unbegreiflicher Scherz des grossen Meisters.[3]

§. 100.

Die Paläste bei Serlio.

Neben den ausgeführten Bauten kommt vorzüglich Serlio's Sammelwerk (§. 31) in Betracht, welches nicht sowohl eine vielseitige Rechenschaft über den ganzen damaligen Colossalbau, als vielmehr zahlreiche, theils eigene, theils von Bauten entnommene, theils von Baldassar Peruzzi erhaltene Zeichnungen, oft von sehr hohem Werthe enthält. (Hauptsächlich zu Ende des III., sowie im IV. und VII. Buche. Ueber die Wirkung dieser Publication §. 12, 31.)

---

[1] Vasari VIII, p. 120, 124, v. di Cronaca. — [2] Vasari VII, p. 133, v. di Bramante. — [3] Näheres bei Vasari X, p. 273, v. di Tribolo; XII, p. 242, v. di Michelangelo; Gaye, carteggio III, p. 12; Lettere pittoriche I, 5, s. oben §. 60.

Serlio wendet bereits jene stärkern Ausdrucksmittel an, welche hauptsächlich seit Rafael in Gebrauch gekommen (§. 51, 54, 96). Von Mezzaninen macht er reichlichen Gebrauch, doch ohne sie je aussen als eigenes Stockwerk anzuerkennen. — Einige Idealfaçaden des VII. Buches (S. 120 ff.) sollen insbesondere den Unterschied lehren zwischen »un' architettura soda, semplice, schietta, dolce e morbida«, und »una debole, gracile, delicata, affettata, cruda, anzi oscura e confusa.«

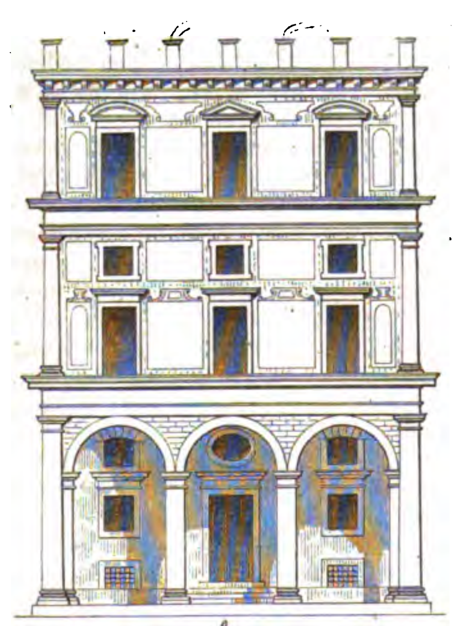


Fig. 103. Façade nach Serlio.

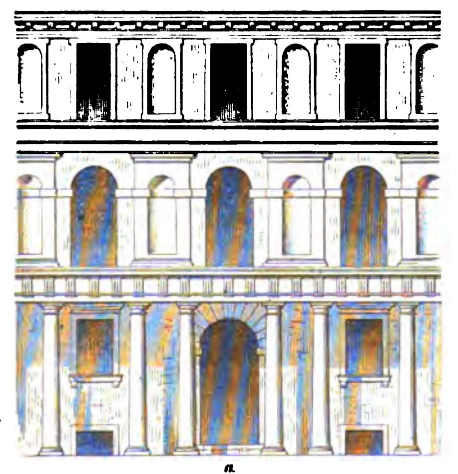


Fig. 104. Façade nach Serlio.

Sehr schön und zum Theil wahrhaft endgültige Lösungen: die Hallenfaçaden, etwa in bolognesischer Weise (Fig. 103), oder für die Umgebung von grossen Plätzen (L. IV). Säulen mit geradem Gebälk (Fig. 104); — je zwei Säulen mit geradem Gebälk die Bogen tragend (Fig. 105); — einfache Pfeiler mit Bogen, — Bogenpfeiler mit einer Halbsäulenordnung (Fig. 106); — Pfeilermassen mit je zwei Halbsäulen und einer Nische dazwischen; — ja Gebäude, die zu schon vorhandenen allzukurzen oder allzuschlanken Säulen eigens erfunden sind. Zu all diesem componirt er den Oberbau jedesmal neu, theils wiederum als (wahre oder scheinbare) Halle, theils als geschlossenen Bau mit oder ohne Ordnungen. — (Auch im VII. Buche einige Hallenfaçaden.) — Unter den Façaden venezianischer Art (L. IV) sind ebenfalls einige treffliche.

Im VII. Buche ferner Aufgaben auf unregelmässigem Grundplan (S. 128); — Palastbau an Abhängen (S. 160, so ziemlich das genuesische Princip: der Palast vorn, der Hof gegen den Abhang, der hier eine Mauerwand bildet; über dieser der Wasserbehälter.) — Wie ungleiche Fensterintervalle durch symmetrische Wiederholung das Störende verlieren können, gleich der »discor dia concordante« eines mehrstimmigen Gesanges lehrt er S. 168 ff. Leider ist seine Definition von Sala, Salotto und Saletta (S. 148) durch Druckfehler unrettbar entstellt.

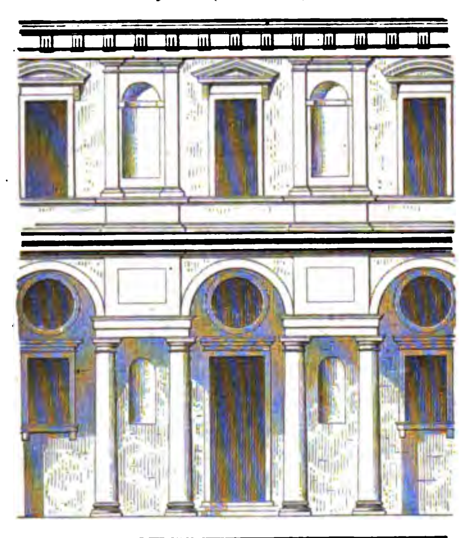


Fig. 105. Façade nach Serlio.

Seinen französischen Patronen zu Ehren redet er auch von grossen prächtigen Dachschlöten und Dachfenstern, dergleichen die französische Renaissance, d. h. die mit Renaissanceformen bekleidete Gothik, aus dem Mittelalter übernommen hatte. In Italien hatte man allenfalls die flüchtig verzierten venezianischen Schlöte oder solche in Gestalt von bemalten Zinnenthürmchen, wie z. B. auf dem Palast von Pienza, aber ohne dass irgend ein Gewicht darauf gelegt worden wäre. Ein Anblick wie Chambord, wo die wichtigsten characteristischen Bauformen auf das Dach verlegt sind, hätte in Italien durchaus nur Heiterkeit erregt. — (Alberti de re aedificatoria, L. VI c. 11; L. IX, c. 4 lässt als einzig wünschenswerthe Dachzierden Obelisken, Laubakroterien

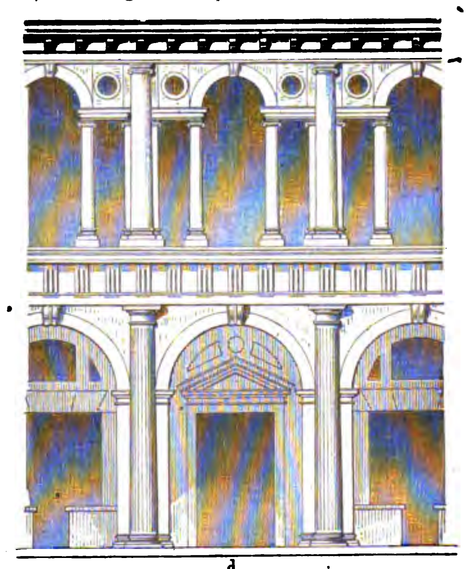


Fig. 106. Façade nach Serlio.

und Statuen gelten und auch dazu ist es im XV. Jahrhundert an weltlichen Gebäuden fast nie und im XVI. nur selten gekommen, aus Ehrfurcht vor der Herrschaft des Kranzgesimses.)

§. 101.

Oeffentliche Paläste; ihre Säle.

Paläste für öffentliche Zwecke werden besonders charakterisirt durch grosse Säle und hallenmässige Oeffnung nach aussen. Das Mittelalter mit seinem wirklichen politischen Leben hatte die Gestalt solcher Bauten bereits im Grossen festgestellt. (§. 21.)

Von den grossen Sälen ist kaum einer mehr in derjenigen Gestalt erhalten, welche ihm die goldene Zeit gab; auch die sala del gran consiglio im Dogenpalast und der obere Saal der Scuola di S. Rocco zu Venedig sind beherrscht von spätvenezianischen Malereien; der grosse Saal im Signorenpalast zu Florenz ist, so wie man ihn sieht, erst das Werk Vasari's, der ihm indess doch einen reichen hintern Abschluss zu geben wusste. Von demjenigen im Pal. communale zu Brescia, sowie von dem im Innern des Pal. del Podestà zu Bologna befindlichen (170 auf 74 Fuss, einst zum Conclave Johannes XXIII., später zum Theater und zuletzt zum Ballspiel gebraucht) weiss Verfasser nichts in Betreff des Innern anzugeben; die Decken, innen cassettirt oder bemalt, hängen am Dachgerüste.

Den Salone in Padua erreicht keines dieser Gebäude an Grösse. Das Verhältniss der Grösse zur Höhe und die Beleuchtung ist kaum irgendwo angenehm, so dass solche Säle neben grossartigen Klosterrefectorien und Capitelhäusern mit Oberlicht, zumal gewölbten, zurückstehen müssen. Der schönste grosse Saal der Renaissance, freilich schon auf der Neige des Styles, ist nach meinem Dafürhalten die Sala regia des Vaticans mit ihrem von Perino und Daniele da Volterra herrlich stucchirten Tonnengewölbe (§. 177), ihren fünf Pforten und ihrem einzigen, mächtigen, in der Höhe angebrachten Fenster.

Vasari zählt die grossen Säle auf bei Anlass des florentinischen, den er selber umbaute:[1] einer im Pal. di Venezia zu Rom (?), ein von Pius II. und Innocenz VIII. erbauter im Vatican (verbaut), einer im Castell (nuovo) zu Neapel (?), dann die Säle des Palastes zu Mailand (jedenfalls verbaut), des Pal. von Urbino (wo sich kein besonders grosser Saal befindet), nebst den bekannten von Venedig und Padua.

---

[1] VIII, p. 123, v. di Cronaca.

§. 102.

Der Hallenbau öffentlicher Paläste.

Der offene Hallenbau ist der sprechende Ausdruck dafür, dass das betreffende Gebäude das Eigenthum Aller sei. Nicht nur wurde ihm das Erdgeschoss fortwährend fast ganz oder zum grossen Theil überlassen, sondern auch das Obergeschoss nahm,

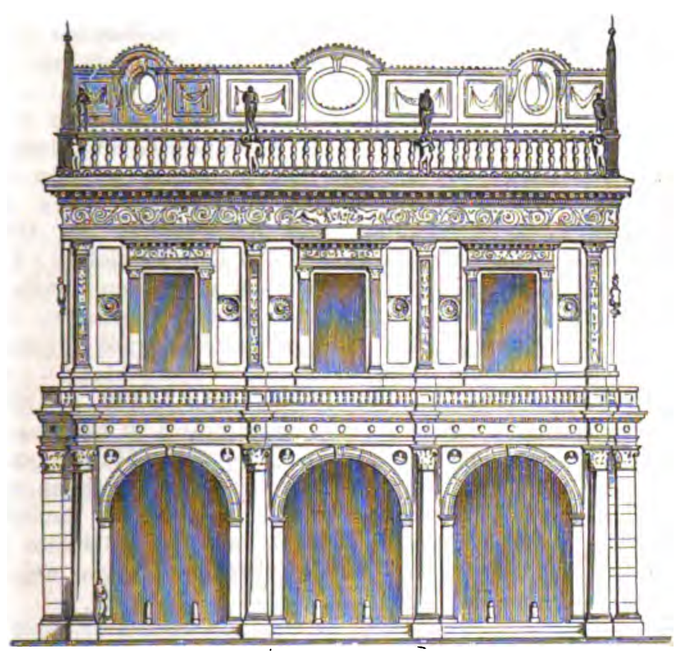


Fig. 107. Pal. Communale zu Brescia. (Nohl.)

wenigstens dem Scheine nach, die Formen desselben an. Selbst an schon vorhandene Amtsgebäude wurde eine Halle hingebaut.[1]

Schon im Mittelalter bildet an den Palazzi pubblici, Pal. della Ragione (d. h. Gerichtsgebäude), Broletti etc. von Oberitalien das Erdgeschoss unter dem grossen Saal geradezu einen öffentlichen Durchgang. — Der Pal. del Podestà, früher unten geschlossen (Florenz, Pistoja), erhält nun hie und da ebenfalls eine offene Halle; seine allgemeinen Requisiten bei M. Savonarola, ap. Murat, XXIV. Col. 1174: Säle, Capelle, Canzlei, Räume aller Art, Wohnungen der Beamten, Ställe etc. — Die wichtigern Gebäude sind folgende: Pal. Communale zu Brescia (Fig. 107), erbaut 1508 von Formentone, mit mächtiger unterer Halle, innen

[1] Annales Placentini, bei Murat. XX, Col. 958, 960, zum Jahr 1479.

auf Säulen, aussen auf Pfeilern und mit reich decorirtem Aeussern. — Der zierliche Pal. del Consiglio zu Verona, erbaut vor 1500 von Fra Giocondo, unten wenigstens nach vorn völlig offen mit einer Balustrade und zwei kleinen Treppen. — Die noch schöner componirte Loggia del Consiglio zu Padua, von Biagio Rossetti; im Erdgeschoss sieben Säulenintervalle, deren drei mittlere sich gegen eine stattliche Treppe öffnen. — Der Pal. del Podestà zu Bologna, 1485 umgebaut von Fioravante, mächtige untere und obere Pfeilerhalle, dort mit Halbsäulen (§. 41), hier mit Pilastern. — Pal. Pretorio zu Lucca, mit geschlossenem oberem Stockwerke.

Das Zurücktreten der oberen Stockwerke an den meisten dieser Gebäude hat seinen sehr guten Grund darin, dass man sich nicht auf schwebende Balkone über Consolen verlassen wollte, wenn die Behörden bei feierlichem Anlasse sich oben zeigen mussten. Vgl. §. 94. (Auffallendes Zurücktreten des Obergeschosses ohne solchen Grund an Rafael's Pal. Pandolfini, §. 96.)

Auch die Börsen, loggie de' mercanti nebst den Zunftgebäuden schliessen sich, wenn auch in kleinerem Massstabe, diesem Motiv an, indem auch hier eine untere Halle mit Treppe und Nebenräumen und ein oberer Saal für Versammlungen vorgeschrieben waren. Vgl. das Project bei Serlio L. VII, p. 116, und aus der gothischen Zeit die Loggia de' mercanti zu Bologna. Bisweilen gehört auch eine Capelle dazu, wo jeden Morgen »ad devotionem et commodum mercatorum« eine Messe gelesen wurde. So im Palazzo della Mercanzia zu Siena, welcher sammt der Capelle[1] gegen die Piazza hin schaut; auf der Rückseite gegen eine höher liegende Strasse wurde diejenige Loggia angebaut, welche jetzt Casino de' Nobili ist.

§. 103.

Sansovino und Palladio.

Wie schon in einigen der genannten Paläste das Längenverhältniss und die Zahl der Hallenbogen willkürlich ist, so wurde an zwei ganz exceptionellen Gebäuden, an Jacopo Sansovino's Biblioteca zu Venedig und an Andrea Palladio's Basilica zu Vicenza der Doppelhalle als solcher, freilich in ihrer höchsten monumentalen Ausbildung, die Herrschaft völlig überlassen.

Ueber die Biblioteca §. 53. Es war eine ungerechte Kritik, wenn man dem Gebäude vorwarf, es sei zu niedrig für seine Länge, da dasselbe als Hallenbau keine bestimmte Länge haben will. Der Architekt aber gab bei seiner Verantwortung statt dieses wahren Grundes Scheingründe an, vorausgesetzt, dass die

---

[1] Urk. v. 1416 bei Milanesi II, p. 82, vgl. p. 93.

Aufzeichnung des Sohnes [1] das vom Vater Vorgebrachte genau wiedergebe. Derselbe gab z. B. ohne Noth zu, dass sein Bau im Vergleich mit dem Dogenpalast niedrig, aber ohne Rücksicht auf denselben entworfen sei; denn der Dogenpalast, welcher die Majestät der Republik darstellte, verlangte eine solche Rücksicht allerdings und zwar in Gestalt einer Unterordnung der Biblioteca. Dass die geringe Höhe durch die geringe Tiefe entschuldigt wird, ist ebenfalls eine Ausrede; die geringe Tiefe hätte einen mächtig gruppirten Hochbau nicht ausgeschlossen, und die Schmalseite gegen die Riva hätte sich schon maskiren lassen. Venedig wollte ein Meisterwerk, nicht der Composition, sondern der Durchführung. Während des Baues publicirte 1544 Serlio, [2] angeblich nur für ein raumsparendes venezianisches Wohnhaus mit Buden in der untern Halle, einen Entwurf, der Sansovino's Idee sehr schön in das Einfache, Schlankere und Edlere umdeutet.

Palladio umbaute seit 1549 den alten Palazzo della Ragione seiner Vaterstadt Vicenza, ein nicht ganz regelmässiges Oblongum, rings mit einer untern dorischen und einer obern ionischen Halle; beide Male ist zwischen den Halbsäulen der Hauptordnung ein Bogen auf freistehenden kleineren Säulen derselben Ordnung eingesetzt. (Fig. 4 auf S. 49.) So entstand die »Basilica,« das öffentliche Gebäude als solches, wie man es in ganz Italien gern gehabt hätte, ganz in Hallen aufgelöst, gleich dem Marmorthurm von Pisa. An den Ecken wurden die Ungleichheiten auf das Geschickteste verdeckt.

§. 104.

Die Familienloggien.

Endlich musste das XV. Jahrhundert einer eigenthümlichen Sitte genügen, dem Bau dreibogiger offener Loggien, wo sich bei feierlichen Anlässen Corporationen oder bestimmte Familien versammelten oder Aufwartung annahmen.

Um 1450 erwähnt M. Savonarola (l. c. Col. 1179) zu Padua die prächtige, verzierte, auf vier Marmorsäulen gestützte »Lodia,« welche der Sitz der Rectoren und der Adeligen ist. Schon das XVI. Jahrhundert verstand den Brauch offenbar nicht mehr; Vasari XI, p. 306 v. di Udine: »die Loggia Medici sei erbaut zur Bequemlichkeit und zur Versammlung der Bürger, wie es die vornehmsten Bürger damals zu halten pflegten.« Laut Lettere Sanesi III, p. 75 baute Pius II. die seinige, damit die Piccolomini sich daselbst versammeln könnten: »per esercizî pubblici di lettere o di affari.« Lateinisch heisst sie urkundlich theatrum; Milanesi II, p. 322. Laut Vitae Papar. Murat III, II, Col. 985

---

[1] Franc. Sansovino, Venezia, fol. 115. — [2] L. IV, fol. 154 oder 155.

hätte noch ein Palast daran gebaut werden sollen. Florenz hatte 1478 schon 21 solcher Familienloggien, wobei noch ein halbes Dutzend vergessen sein sollen.[1]

Als formales Urbild mochte die gewaltige Loggia de' Lanzi in Florenz gelten, wo die feierlichsten Acte der Republik vollzogen wurden; erbaut 1375 von Orcagna, nachdem man noch 1356 gemeint hatte, dass eine Loggia sich für einen Tyrannen und nicht für einen Freistaat schicke.[2] Doch mussten die Loggien des XV. Jahrhunderts, meist gegenüber dem Palast der betreffenden Familie, sich mit dem Charakter eines artigen Zierbaues begnügen.

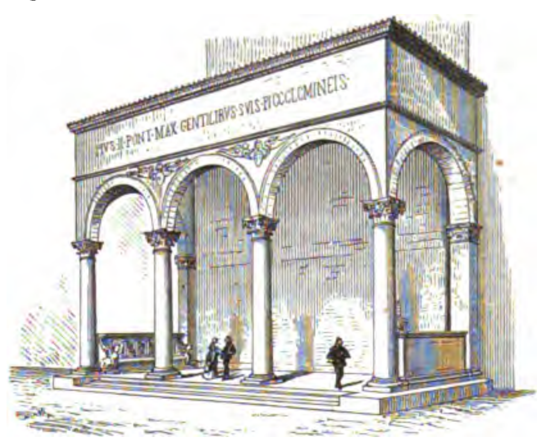


Fig. 108. Loggia del Papa zu Siena.

Erhalten: Die Loggia der Ruccellai in Florenz, bei deren Palast und wie dieser von Alberti erbaut und zwar trotz seinem Vorurtheil (§. 35) mit Bogen. In Siena: die Loggia de' nobili als Rückseite des Pal. della Mercanzia (§. 102) auf vier Pfeilern mit einem Oberbau, einfach zierlich; — ferner die eben erwähnte Loggia del Papa (Fig. 108), 1460 von Cecco di Giorgio erbaut, mit dünnen weit gespannten Bogen auf Säulen mit der Inschrift: Pius II. den Mitgliedern seines Geschlechtes, den Piccolomini. — Manches Hallenfragment in italienischen Städten mag eine solche Loggia gewesen sein, die ihren Charakter eingebüsst hat.

§. 105.

Palastbau der Nachblüthe. Das Aeussere.

Seine definitive Ausbildung erhielt der Palastbau erst durch die Meister der Zeit von 1540 bis 1580, in einer Zeit der still-

[1] Varchi III, p. 107, ss. — [2] Matteo Villani, L. VII, c. 41.

gestellten Politik, der Gegenreformation und der zunehmenden Vornehmheit auf spanische Weise.

Die Meister: Giulio Romano; Giacomo Barozzi, genannt Vignola; Giorgio Vasari; Bartolommeo Ammanati; Galeazzo Alessi; Pellegrino Tibaldi, gen. Pellegrini; Andrea Palladio u. A. m.

Florenz, unter Cosimo I., Genua seit Andrea Doria künstlich in Ruhe gehalten und wesentlich der spanischen Politik unterthan; Venedig durchaus auf kluge Behauptung des Erworbenen angewiesen.

Cosimo I. beförderte systematisch den Müssiggang der Reichen, und auch dem Geiste der Gegenreformation war es angenehm, wenn bisher thätige Classen sich in eine vornehme Ruhe begaben. In Rom vollendete sich diese Lebensweise, indem die älteren Häuser und die sich beständig neu bildenden Nepotenfamilien darin förmlich wetteiferten.

Die nächste bauliche Folge der Vornehmheit ist der zunehmende Weit- und Hochbau, mit noch weiterer Vereinfachung sowohl als Derbheit des Details, jetzt oft schon bis ins Flüchtige und Rohe.

Galeazzo Alessi hält am längsten eine reiche und gediegene Einzeldurchführung fest.

Von den Façadentypen gewinnt der römische im engern Sinne (§. 96), wesentlich abgeleitet vom Pal. Farnese, jetzt eine sehr grosse Ausdehnung.

Hierher gehört die Masse der römischen Paläste, etwa von Ammanati's Pal. Ruspoli an. Diese freieste Form musste die beliebteste werden für den Barockstyl, welcher Fenster, Thüren, Ecken und Gesimse ganz nach Belieben phantastisch umbilden konnte. Sie ist und bleibt jedoch noch sehr empfindlich in Betreff der Verhältnisse. (Vignola's riesiger farnesischer Palast zu Piacenza, fast ohne Details, bloss durch die Proportionen existirend.) Die quadratischen Fenster der Mezzanine werden ohne Scheu ziemlich gross über den Fenstern des betreffenden Hauptstockwerkes angebracht, so dass das Mezzanin formal schon als Zwischenstockwerk wirkt. Der Typus ist leicht so auszubilden, dass er der mürrischen, abgeschlossenen Grandezza zusagt.

Auch das Motiv einer oder zweier Halbsäulenordnungen (seltener Pilaster) über einem Erd- oder Sockelgeschoss in Rustica kommt häufig vor, aber nur selten in ganz sorgfältiger und edler Ausführung.

Hauptsächlich von Rafael (§. 96) ging dieser Typus auf Giulio und dann auf Palladio über, welche beide aber sich auch für Halbsäulen und Säulen meist mit stucchirtem Ziegelbau begnügen mussten. (Pal. del Te zu M a n t u a §. 119.)

Eine völlig gediegene und reiche Durchführung in gehauenem Stein wird man hauptsächlich bei Galeazzo Alessi und seinen mai-

ländischen Nachfolgern suchen müssen. (Pal. Marino zu Mailand mit Hermen am Obergeschoss, einer damals nicht seltenen Form; vgl. die sog. Omenoni, d. h. Riesen, am Hause des Bildhauers Lioni zu Mailand.)

Einige reichere Paläste von Venedig behaupten auch noch die Oeffnung der Façade, jetzt in Gestalt von grossartigen Hallen. Pal. Contarini, von Scamozzi, wozu aus dem XVII. Jahrhundert Longhena's Prachtbauten Pal. Pesaro und Pal. Rezzonico. —

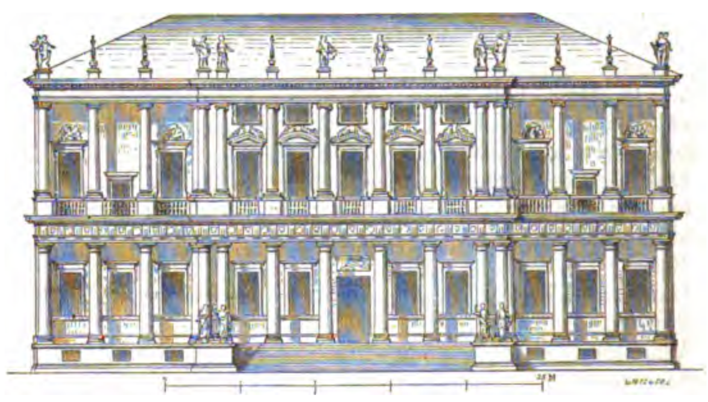


Fig. 109. Pal. Chieregati zu Vicenza.

Auch Palladio gab seinem Meisterwerke im Privatbau, dem Pal. Chieregati zu Vicenza (Fig. 109), unten und oben fast lauter offene Hallen mit geradem Gebälke.

In dem Engbau Genua's werden die Proportionen der Façade im Allgemeinen preisgegeben und die letztere irgend einer gefälligen Decoration überlassen. Letztere geht von der Rustica (auch in phantastischer Anwendung) bis zu der durchgeführten Bemalung. Mehrere Façaden Alessi's verzichten indess durchaus nicht auf die Schönheit der Proportionen.

In Bologna fügt sich der dort heimische Hallenbau ebenfalls in die Formen der florentinisch-römischen Schule. So an Pal. Malvezzi-Medici von Bart. Triachini, von vortrefflicher Wirkung und tüchtigen Verhältnissen (Fig. 110). Mit starker Hinneigung zum Barockstyl Pal. Fantuzzi von Formigine. (Fig. 111.)

Oeffentliche Gebäude mit Hallen im Erdgeschoss gelangen auch dieser Zeit bisweilen noch auf das herrlichste. Palladio's Basilica 1549 (§. 103), — mit einfachen Mitteln höchst wirksam: Vasari's Uffizien (§. 35); — reich und edel das Collegio de' Nobili und andere Bauten um Piazza de' mercanti zu Mailand, von Vinc. Seregno, nach dem Motiv der Höfe des Alessi, §. 35, 106.

§. 106.

Palastbau der Nachblüthe. Das Innere.

Im Innern gewinnt vor Allem das Vestibul, jetzt für eine zahlreiche wartende Dienerschaft der Besuchenden, eine grosse

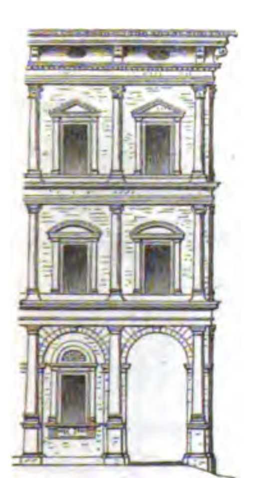


Fig. 110. Pal. Malvezzi-Medici zu Bologna. (Nohl.)

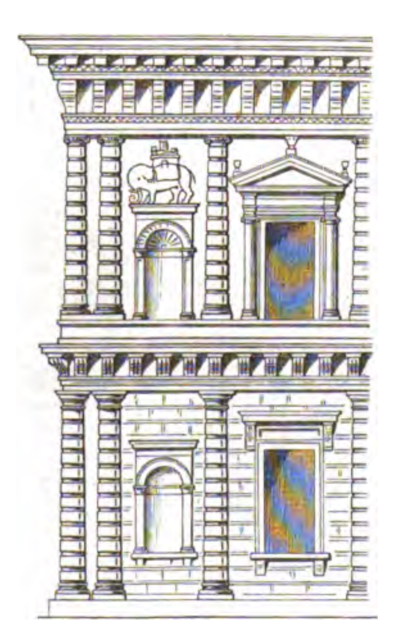


Fig. 111. Pal. Fantuzzi zu Bologna. (Nohl.)

Ausdehnung. Schon die Pforte wird jetzt als Einfahrt gross und weit. Das Vestibul, bei den Florentinern und noch bei Bramante selten mehr als ein Gang mit Tonnengewölbe, wird ein grosser, hoher, gewölbter Raum, meist mit einschneidenden Lunetten. — Die Einfahrtshalle von Pal. Farnese, mit ihrem Tonnengewölbe über dorischen Colonnaden wurde freilich nicht wieder erreicht. Das Vestibul gedeiht zu einer der höchsten Aufgaben, indem der Treppenbau (§. 99), bisher nur erst stattlich und bequem, nunmehr als Element der Schönheit dem Auge und der Phantasie absichtlich dargeboten und an das Vestibul unmittelbar angeschlossen wird.

Hauptneuerung: die Verdoppelung der Treppen um der Symmetrie willen, nachdem man sich in Gärten und Höfen schon seit Bramante daran gewöhnt hatte (§. 126). Entweder

begann man gleich unten mit zwei verschiedenen Treppen oder liess eine Treppe sich vom ersten Absatz an in zwei theilen; Absätze (Podeste), Geländer, Säulenstellungen, Ueberwölbungen etc. erhielten erst jetzt ihr besonderes ästhetisches Gesetz; dazu die Poesie des Lichtes und der Durchblicke, welche nicht ruhte, bis sie aller ihrer Mittel sicher war.

Ein begeistertes und gewiss einflussreiches Prôgramm dieses veredelten Treppenbaues: Vasari I, p. 130, Introduzione. Das vorzüglichste Verdienst hat indessen die steile Treppenstadt Genua, wo man von jeher darauf hatte denken müssen, dem vielen Steigen eine gute und schöne Seite abzugewinnen. Die

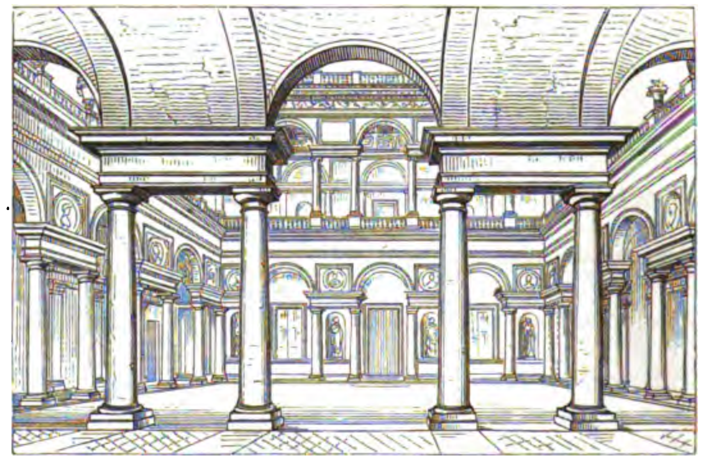


Fig. 112. Hof von Pal. Sauli in Genua.

Treppe im Dogenpalast (nach 1550) und in allen folgenden Palästen.

Die Höfe haben nicht mehr die feine Eleganz der besten unter den frühern, dafür aber bisweilen eine ernste Grösse oder eine geistvolle Pracht. — Der Ernst der Pfeiler- und Säulenhallen Ammanati's und Palladio's. Der originelle und prächtige Hof in Alessi's Pal. Marino zu Mailand, sein schönster Hof ehemals der in Pal. Sauli zu Genua; das Motiv §. 35. — Bald aber werden die Höfe gleichgültiger behandelt und der Aufwand überhaupt mehr auf grosse Dimensionen als auf feinere künstlerische Durchbildung gewandt.

Die Corridore, jetzt hoch, weit und durchgängig gewölbt, behaupten ihre meist einfachen Pilasterordnungen. Im Innern bleibt wesentlich die frühere Disposition herrschend, nur dem grössten Massstabe angepasst.

Einige Veränderung brachte der Hoch- und Weitbau des Vestibuls mit sich. Von den neuen Räumen ist nur etwa die Galeria zu erwähnen, ein langer und verhältnissmässig schmaler Saal, nach Scamozzi's Aussage aus dem Norden importirt.

XII. Kapitel.

Spitäler, Festungsbauten und Brücken.

§. 107.

Spitäler, Gasthöfe und Vergnügensbauten.

Spitäler und andere Bauten öffentlicher Mildthätigkeit, welches auch ihre innere Einrichtung sei, öffnen sich nach aussen in einer grossen Halle als Sinnbild des einladenden Empfanges und als Warteort, mit einem geschlossenen Oberbau. — Alberti de re aedific. L. V c. 8 gibt nur die umständlichen Requisite, aber nicht die Kunstform der Spitäler. Brunellesco's schöne Halle der Innocenti in Florenz, welche auch die Kirche des Findelhauses verdeckt. Seine Spitalhalle auf Piazza S. Maria Novella. Ospedale del Ceppo zu Pistoja mit dem Friese farbiger Reliefs über der Halle (Fig. 113). Porticus der Putte di Baracano zu Bologna. — Bei den Bädern von Viterbo liess Nicolaus V. (1447 — 1455) mehrere Curgebäude aufführen, von »fürstlicher« Bequemlichkeit und Schönheit.[1] Von der Form wird nichts gemeldet. — Sehr bedeutend und noch in grossen Partieen erhalten: das Hospital S. Spirito zu Rom, der Hauptbau aus der Zeit Sixtus IV., mit ehemals offener, erst in neuern Zeiten geschlossener Façadenhalle; Kuppel in der Mitte des Hauptsaales; zwei von den vier Höfen ursprünglich. — Ospedal maggiore zu Mailand hat eine geschlossene, freilich nach Nord-


Fig. 113. Ospedale zu Pistoja. (Nohl.)

[1] Vitae Paparum, bei Murat. III, II, Col. 929.

westen gelegene Prachtfaçade (Abb. zu §. 136). Innen nur die Nebenhöfe alt.

Einzelne Gasthöfe und Wirthshäuser waren schön genug, um begeisterte Erwähnung zu veranlassen. Der Gasthof zum Ochsen in Padua (um 1450) mit Hof, Sälen, zahllosen Kammern und Ställen für 200 Pferde, vollkommen »herrenmässig.« [1] — Die schönste und grösste Osteria vor Porta S. Gallo zu Florenz, für die Feiertage der Gewerbsleute, zerstört 1529. [2]

Ein eigener Kreis von Malereien entwickelte sich in und an solchen Gebäuden, theils lustiger und leichtfertiger Art, theils Wappen von Fürsten. [3]

Gebäude zu Zwecken des öffentlichen Vergnügens hatten nach aussen wahrscheinlich noch keine ausgeprägte Kunstform, oder es waren blosse Bauten des Augenblickes, oder sie sind, wenn sie schön waren, sonst untergegangen. (Ueber das ganze Bau- und Decorationswesen des Theaters der Renaissance siehe unten §. 192—194.) — Herzog Galeazzo Maria Sforza von Mailand (1466—1476) liess für das Ballspiel »weite, grosse Säle bauen und ebenso für die Musik.« [4] Falconetto (vgl. §. 26) baute in Padua eine Rotunde für Musikaufführungen, »klein aber hübsch.« Eine Nachahmung dieses nicht mehr vorhandenen Gebäudes glaubt Milizia (memorie degli archit. I, p. 269) zu erkennen in Palladio's Rotonda (eigentlich Villa Capra). In dem Hause des musikliebenden Luigi Cornaro zu Padua (jetzt Pal. Giustiniani), welcher den Falconetto viele Jahre hindurch bei sich hatte, enthält der zierliche Anbau im Hofe rechts ein Achteck mit Nischen, welches ebenfalls zu solchem Zwecke gedient haben soll. Willkürlich verändert bei Serlio L. VII, p. 218, 223. Vgl. §. 119.

§. 108.

Der Festungsbau.

In einer Zeit, da selbst der Krieg oft eine Sache der Kunst und der Eleganz wurde, musste auch der Festungsbau, so viel als möglich war, in den Kreis des Schönen gezogen werden. Dazu kam, dass einzelne Fürsten und ganze Dynastien, auf langes Wohnen in festen Schlössern angewiesen, für dieselben Bequemlichkeit und Schönheit verlangten. Die Zinnen des Mittelalters fallen weg; derbe Gesimse, bisweilen mit Consolen, Rustica an den Flächen oder wenigstens an den Kanten werden die durchgehende Ausdrucksweise sowohl für die Mauern der Bastio-

---

[1] Savonarola, bei Murat. XXIV, Col. 1175. — [2] Varchi, ed Milan. III, p. 86. — [3] Lomazzo, trattato dell' arte, p. 349. — [4] Corio, storia di Milano, fol. 426.

nen und Schanzen als für die Thürme und andere Freibauten, sobald die Mittel ausreichen.

Die italienische Zinne, oben eingezackt, gibt zum letzten Mal die durchgehende Bekrönung ab an den prachtvoll malerischen Festungswerken von Bellinzona, dem Werk des letzten Visconti (1412—1447).

Statt der »hohen« Festungen führte Federigo von Urbino (§. 6, 11) die »niedern« ein, welchen das Geschütz weniger anhaben konnte.[1]

Die Rustica in zugespitzter (diamantirter) Gestalt an den zwei riesigen vordern Thürmen des Castello von Mailand; mit ausgemeisselten Kugeln als mediceischem Emblem an der Fortezza da basso zu Florenz.

Grosse, neben dem kriegerischen Zweck auf den höchsten Phantasieeindruck berechnete Festungsbauten der guten Zeit: die Burg von Civita castellana, von Antonio da Sangallo dem ältern; das Hafencastell von Civita vecchia, von Ant. da Sangallo dem jüngern, wenn nicht von Michelangelo. — Das Castell von Palo, angeblich von Bramante. Schöne einzelne Festungspartieen in Nepi und Grottaferrata.

Fast alle namhaften Architekten waren zugleich Festungsbaumeister und Ingenieurs und empfahlen sich den Grossen als solche oft mehr, denn durch ihre Kunst im engern Sinn. (S. die Biogr. der drei Sangallo, des Sanmicheli u. A. bei Vasari und über Franc. di Giorgio sowohl Vasari als Milanesi p. 416 bis Ende.) Der berühmte Brief, mit welchem sich Lionardo da Vinci bei Lodovico Moro einführt, zeigt diess klar.[2] Doch machte Girolamo Genga (1476—1551) kein Hehl daraus, dass ihm die Festungsbaukunst, in der er Meister war, »ziemlich werth- und würdelos« erscheine.[3] — Ueber die Festungsbauten der Päpste des XV. Jahrhunderts: vitae Paparum, Murat III, II, Col. 929 (Nicolaus V.), 985 (Pius II.), 1018 (Paul. II.) etc.

§. 109.

Die Thore der Renaissance.

Das Prachtstück an Festungsbauten ist das Thor an Aussenwerken sowohl als im Innern. Das XV. Jahrhundert hatte noch bisweilen den vollen Reichthum der korinthischen und Composita-Ordnung an den Pilastern und andern Gliederungen desselben walten lassen.

Porta Capuana in Neapel, um 1484, von dem Florentiner Giuliano da Majano; zwischen zwei Thürmen der Bogen mit

---

[1] Vespasiano fiorent., p. 121. — [2] Lettere pittoriche I, Append. 1. — [3] Vasari XI, p. 90, v. di Genga.

Composita-Säulen eingefasst, mit hohem Fries, die Attica neuer! — Vorzüglich schön: Porta S. Pietro zu **Perugia**,

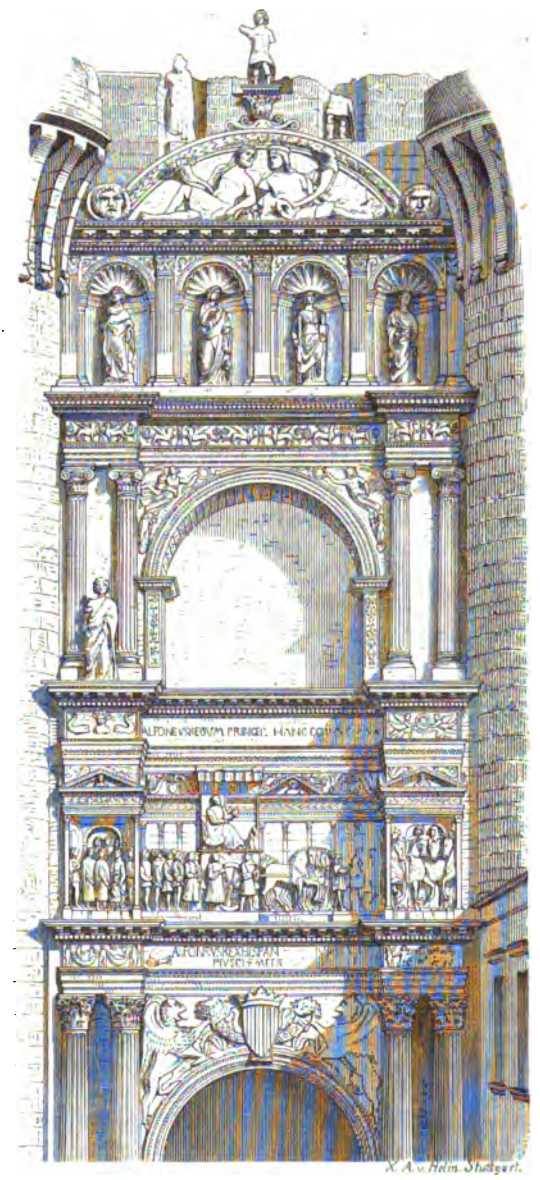


Fig. 114. Triumphbogen des Alfons zu Neapel.

schon 1448 begonnen, aber 1475 neu verdungen an Agostino von Florenz. 1481 unterbrochen (§. 39) und daher ohne Kranz-

gesimse.[1] Zu den Seiten des Thores vortretende Flügel mit Nischen; alle Ecken mit korinthischen Pilastern. — Ausser aller Linie steht der prächtige marmorne Triumphbogen des Alfons, ein weisser Hochbau zwischen zwei dunkeln Thürmen des Castello nuovo zu Neapel (Fig. 114), wahrscheinlich von einem Mailänder Pietro di Martino, das einzige Gebäude der Renaissance, welches die antiken Ordnungen im vollen Reichthum ihrer Formen prangen lässt.

Im XVI. Jahrhundert wird dem Thor eine strengere, selbst düstere Haltung gegeben und die dorische und toskanische Ord-

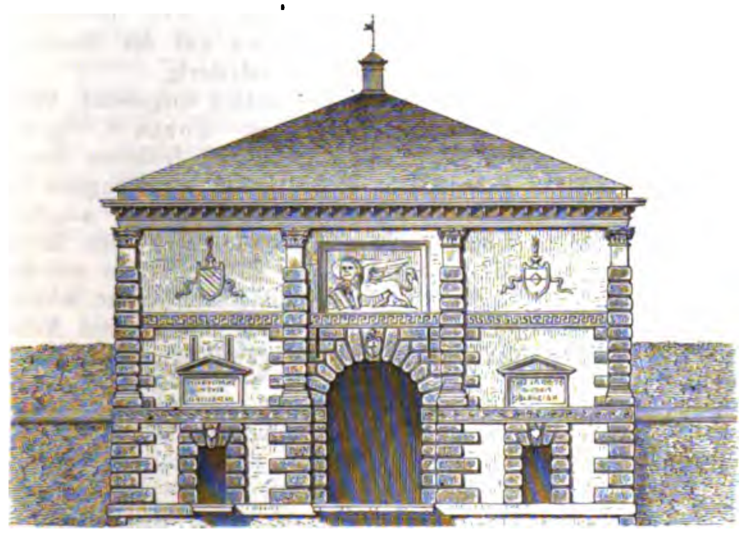


Fig. 115. Porta S. Zenone zu Verona.

nung in ihrer oben (§. 52) angedeuteten Verbindung mit der Rustica angewandt. Sanmicheli (1484—1559) vollendet die conventionelle Formensprache des Festungsbaues. Der Thorthurm des Mittelalters verschwindet gänzlich.

Die Thore von Padua (1517 angef.) bilden den Uebergang von der zierlichen in die strengere Art; von Falconetto sind Porta Savonarola und Porta S. Giovanni (1528 nach dem Motiv eines einthorigen Triumphbogens, aussen mit Halbsäulen, innen mit roh gelassenen Pilastern.

Sanmicheli, als Festungsbaumeister der Republik Venedig, errichtet dort das Fort S. Andrea di Lido mit der schönen

[1] Mariotti, lettere pittoriche perugine, p. 98. Graziani, cronaca di Perugia, archiv. stor. XVI, I. p. 605 und Matarazzo, ib. XVI, II, p. 8. Nota.

Wasserpforte und in Verona die Porta nuova, Porta S. Zeno (Fig. 115) und Porta stuppa oder del Palio. Die Composition jedesmal eigenthümlich, die Ausdrucksweise mit grosser Energie dazu gestimmt, die Halbsäulen und Pilaster bisweilen in ächter Gestalt, meist aber nach dem unrichtig verstandenen Vorbilde unfertiger Römerbauten rusticirt, während Capitäl und Fuss sammt dem Gebälke regelrecht gebildet sind. Einmischung kräftiger plastischer Elemente, Masken, Löwenköpfe etc., zumal an den Schlusssteinen; mächtige Bildung der einzelnen Keilsteine der Bogen; hie und da horizontal gewölbte Oberschwellen.

Eigentliche Missformen erst im IV. Buche des Serlio, z. B. Säulen, an welchen glatte und rusticirte Theile abwechseln. Alessi's Thor am Molo vecchio zu Genua auf der Stadtseite mit mässigen Pilastern, nach aussen höchst derb.

Bisweilen wird dem Thor eine Decoration vorgesetzt, welche mit diesem Festungsstyl nichts gemein hat. Porta S. Spirito zu Rom im Grundriss ein Kreissegment (das früheste Beispiel dieses später so viel gebrauchten Reizmittels), vom jüngern Ant. da Sangallo, unvollendet; — Porta del Popolo, angeblich von Vignola, triumphbogenartig; — Porta Pia von Michelangelo, der um 1559 Entwürfe für viele andere Thore von Rom machte;[1] componirt in der Absicht, die plastisch höchst wirksam durchgeführte Thoröffnung durch Umgebung mit kleinen Nebenfenstern, Scheinzinnen etc. möglichst gewaltig erscheinen zu lassen.

§. 110.
Die Brücken.

Brücken von unabhängiger künstlerischer Bedeutung hat erst die Zeit von 1540 bis 1580 geschaffen. — Palladio's prachtvolle Entwürfe für die Rialtobrücke zu Venedig. — Ammanati's Ponte della Trinità zu Florenz; die Formen der drei Bogen mit freiester Genialität dem Ansteigen gegen die Mitte zu anbequemt, statt der Stichbogen Halbellipsen für das Auge; die Brücke bildet ein belebtes Ganzes.

Bedeckte Brücken werden im XV. Jahrhundert wenigstens verlangt von Alberti,[2] der auch über die Engelsbrücke zu Rom im Auftrage Nicolaus V. wirklich ein Dach soll erbaut haben.[3] — Eine stattliche ziemlich frühe Bedachung hat gegenwärtig noch die Brücke des Ticino zu Pavia.

---

[1] Vasari XII, p. 263. — [2] De re aedific. L. VIII, c. 6. — [3] Vasari IV, p. 61, v. di Alberti.

XIII. Kapitel.

Correctionen und neue Stadtanlagen.

§. 111.

Nivellirung und Pflasterung.

Die Renaissance ist die Zeit der Correctionen im weitesten Sinne, schon weil ihre ganze Richtung auf das Regelmässige geht, sodann weil ihre monumentale Architektur ein bestimmtes Maass freien Raumes und einige Harmonie mit den umgebenden Baulichkeiten verlangt.

Die nordische Gothik in Städten, deren Vertheidigungsfähigkeit mit der Raumersparniss stieg, stellte auf enge irrationelle Plätze selbst Kirchen ersten Ranges, deren organische Vollkommenheit sich um die Umgebung gar nicht zu kümmern scheint: die italienische Theorie (z. B. Serlio L. VII et passim) verlangt dagegen vor jeder Façade wo möglich einen Platz, dessen vier Seiten der Länge derselben entsprechen.

Da jede symmetrisch angelegte Fronte auch einen ebenen Raum vor sich voraussetzt, und da bereits im XIV. Jahrhundert in Italien nicht bloss Paläste, sondern auch Häuser eine regelmässige Gestalt annehmen, so mussten die bessern Strassen nivellirt werden. Die Behauptung des Niveaus aber ist nur zu erreichen durch die Pflasterung, welche ausserdem nicht bloss dem Reinlichkeitssinn der damaligen Italiener, sondern wo möglich durch Stoff und Anordnung auch ihrem Kunstsinn entsprach.

Zahlreiche Aussagen in allen Stadt- und Fürstengeschichten. Selciare oder Salegare das Besetzen mit Flusskieseln, ammattonare mit stehenden Ziegeln; lastricare das Belegen mit Steinplatten. Florenz war am frühesten durchgängig mit stehenden Ziegeln und an allen bevorzugten Stellen mit Platten gepflastert. Sein Pflaster hat sogar eine mythische Urgeschichte.[1] Das Belegen mit Platten schon vor 1250 in Strassen, wo man früher bereits Ziegel gebraucht, Vasari I, p. 249 v. di Arnolfo, eine ziemlich übertriebene Aussage. — Der Platz am Baptisterium mit Ziegeln, via nuova mit Platten 1289 (Gaye, carteggio I, p. 418, s.). Den Mönchen von S. Spirito wird 1297 gegen ein Geschenk ein Plattenweg längs ihrer Kirche auferlegt (p. 434). Plattenwege um alle öffentlichen Gebäude und Thore beschlossen

[1] Gio. Villani I, 38.

1333 (p. 478). Der Signorenplatz doch erst 1351 ganz gepflastert, und zwar mit Ziegeln (p. 502), mit urkundlicher Angabe der Zwecke: Schönheit, Verhütung des Schlammes und des Staubes. — In Siena erhielt der halbrunde mit Ziegeln gepflasterte Platz 1513 die concentrisch zusammenlaufenden Linien von Travertinplatten.[1] — In Piacenza wurde die Piazza 1469 gepflastert mit Marmor und Ziegeln in einer Zeichnung von Vierecken.[2] Die Pflasterung von Rom erst unter Nicolaus V;[3] gründlicher durchgeführt und zwar mit Ziegeln, unter Sixtus IV.[4] Julius II. liess viele Strassen mit Ziegeln pflastern.[5] — In Venedig erhielt der Marcusplatz erst 1382 oder 1394 ein Ziegelpflaster; das jetzige Marmorpflaster jedenfalls nicht vor dem Ende des XVI. Jahrhunderts (Sansovino, Venezia, fol. 105); die Strassen waren lange nicht gepflastert und sehr schmutzig (fol. 172). — Mailand bekam sein Pflaster seit 1412,[6] und wiederum seit 1469.[7] Lodovico Moro liess ganz Vigevano pflastern.[8] — In Ferrara begann man 1417 mit der Piazza, welche, wie in der Folge die Strassen, ein Kieselpflaster erhielt.[9] Ebenso Bologna bei der grossen Correction von 1470, wo nur bevorzugte Stellen Ziegelpflaster bekamen.[10] — In Perugia wurde seit 1425 Ziegelpflaster gelegt.[11] — In Neapel führte erst der Vicekönig Pietro di Toledo seit 1532 die Pflasterung und zwar mit Ziegeln durch.[12]

§. 112.

Die Strassencorrectionen.

Schon vor dem Eintritt der Renaissance und noch mehr seither werden grosse Strassencorrectionen oft mit bedeutenden Opfern durchgeführt, theils um der Zweckmässigkeit, theils zugestandenermassen um der Schönheit willen, als deren Vorbedingung bereits die Geradlinigkeit betont wird.

Sehr auffallende Ausnahme: L. B. Alberti, de re aedificatoria L. IV, c. 5, und L. VIII, c. 6, wo zwar für Hauptstrassen die Geradlinigkeit mit Häusern von gleicher Höhe und gleichen Portiken verlangt, sonst aber aus ästhetischen wie aus praktischen Gründen der Schlangenwindung der Vorzug zuerkannt wird. (Die Stadt werde grösser scheinen, die Häuser sich all-

---

[1] Lettere sanesi III, p. 12. — [2] Annal. Placent. ap. Murat. XX, Col. 927. — [3] Platina, vitae Pontiff., p. 298. — [4] Infessura, bei Eccard. scriptores, II, Col. 1897; Corio, fol. 416. — [5] Albertini, L. III, fol. 95. — [6] Decembrio ap. Murat. XX, Col. 998. — [7] Corio Historia di Milano, fol. 414. — [8] Cagnola archiv. stor. III, p. 188. — [9] Diario ferrarese, ap. Murat. XXIV, Col. 183, 202, 245, s. — [10] Bursellis, ap. Murat. XXIII, Col. 897. — [11] Graziani cronaca, archiv. stor. XVI, I, p. 318. — [12] Vgl. dessen Leben archiv. stor. IX, p. 22.

mälig und abwechselnd dem Auge darbieten, der Schatten nie ganz fehlen, der Wind gebrochen, die Vertheidigung gegen Feinde leichter sein.) — In Florenz wird 1349 S. Romolo demolirt. damit ein freier Platz entstehe, für welchen gerade Fronten einbedungen werden.[1] — Schon 1319 theure Häuser zum Abbruch wegen Vergrösserung des Signorenplatzes angekauft.[2]

Vorzüglich im XV. Jahrhundert wetteifern die wichtigern Städte, ihre engen und krummen Strassen breit und gerade zu machen. Hemmende Vorbauten, Erker, Holzgerüste für das beliebte Arbeiten im Freien werden beinahe durchgängig abgeschafft.

In Siena eine eigene Verschönerungsbehörde, die ufficiali dell' ornato, welche die betreffenden Correctionen und Expropriationen begutachten.[3] — In Bologna 1428 die Erweiterung und Verschönerung der Piazza, 1470 die Wegräumung der hölzernen Vorbauten; 1496 wird eine Hauptstrasse, die der »Rompilger« (dergleichen es auch in andern Städten, z. B. in Piacenza gab), mit grossen Demolitionen gerade gelegt; 1497 eine andere ebenso. (Bursellis, ann. Bonon. ap. Murat. XXIII, zu den betreffenden Jahren. Die Ode des Codrus Urceus [Opera, pag. 303] de renovatione Bononiae.) — In Ferrara etwa 1480 bis 1490 gerade Strassen vom Palast zum alten Castell etc. durchgebrochen.[4] In den neuen Theilen eine Menge gerade Strassen angelegt, eine schon mit Pappeln auf beiden Seiten 1457.[5] — Wegnahme aller Vorbauten in Perugia 1426; — in Mailand und Pavia unter Lodovico Moro (um 1490, vgl. §. 163.) — Für Städte der Gewaltherrscher wird dieselbe als unvermeidlich dargestellt von Alberti, de re aedificatoria L. V, c. 1, weil von Erkern u. dgl. aus die Gegenwehr gegen die Soldaten zu leicht wäre. — Hippias der Pisistratide nahm zwar den Athenern die Vorbauten weg, aber um ihnen dieselben wieder theuer zu verkaufen. — Der Umbau von ganzen Quartieren in Mantua 1526 bis 1546 unter Leitung des mit grösster Vollmacht ausgerüsteten Giulio Romano.[6] (Beiläufig: ein frühes florentinisches Staatsverbot gegen Strohdächer in einem Landstädtchen 1367; Gaye carteggio I, p. 518.)

§. 113.

Schicksal der Gassenhalle.

Den Gewaltherrschern, die in Strassen bisweilen Kämpfe liefern mussten oder wenigstens häufig ihre Soldaten durch-

[1] Gaye, carteggio I, p. 499. — [2] Ib. p. 456. — [3] Milanesi II, p. 337, s., 345. Vgl. 353. — [4] Tito Strozza, Aeolosticha, p. 188, 199. — [5] Diario ferrarese, ap. Murat. XXIV, Col. 202. — [6] Vasari X, p. 109, s., v. di Giulio.

marschiren liessen, waren ausser den Vorbauten aller Art besonders die Strassenhallen zuwider, welche früher in mehreren Städten vorgeherrscht haben müssen, wo sie jetzt nicht mehr sind. Rom und Neapel haben aus politischem Grunde keinen Hallenbau.

Als König Ferrante von Neapel 1476 Sixtus IV. besuchte, machte er dem Papste begreiflich, er könne sich nie wahrhaft als Herrn von Rom fühlen, so lange die engen Strassen, die Erker und die Portiken vorhanden seien. Zunächst unter dem Vorwande der Pflasterung begann 1480 deren Demolition. [1] Sixtus widmete der Sache den grössten persönlichen Eifer und sparte auch die Gewaltthaten nicht. [2]

Frühere Correctionen von Rom unter Nicolaus V., der u. a. durch Demolitionen den Platz an der Engelsbrücke schuf, nachdem beim Jubileum von 1450 Hunderte von Menschen darauf erdrückt worden waren. Sixtus IV. baute Ponte Sisto u. a., um bei Jubileen den Rückstrom der Pilger auf diesen Weg zu leiten. — Pius II. benützte in Viterbo 1462 den Anlass seiner prächtigen Frohnleichnamsfeier (§. 187), um in der Hauptstrasse alle Vorbauten und Erker zu zerstören, »dem öffentlichen Besitz, was ihm entzogen war, zurückzuerstatten.« [3] — Später corrigirte Clemens VII. in Rom sehr rücksichtslos und ohne Vergütung an die Beeinträchtigten. [4]

In Neapel waren auch nach Ferrante noch manche Portiken übrig, darunter antike, grottenähnliche, wo sich Räuber und Mörder aufhielten. Dieses Alles, sammt den noch vorhandenen, ebenfalls polizeilich gefährlichen Vorbauten liess der Vicekönig Toledo seit 1532 zerstören. [5] — Wie zur Schadloshaltung thürmt der neapolitanische Philosoph Campanella in seiner »Sonnenstadt« Hallen auf Hallen. — Landstädte mochten ihre Portiken behaupten, während Residenzen sie verloren.

§. 114.

Der Platz in monumentalem Sinne.

Von grössern neuen Gesammtanlagen oder Umbauten kommen zunächst die Piazze in Betracht, welche vielleicht seit dem Alterthum die Stelle des Forums der betreffenden Stadt eingenommen und sowohl durch ihre Hallen als durch die anstossende Kirche (oder Hauptkirche) an dessen Portiken und Tempel er-

[1] Infessura, bei Eccard, scriptores II, Col. 1897, 1900. — [2] Jac. Volaterran. bei Murat. XXIII, Col. 166, 185. Senaregà, bei Murat. XXIV. — [3] Vitae Papar., bei Murat. III, II, Col. 924, 1064. — [4] Varchi, stor. fiorent. I, p. 45. Paul, Jovii vita Pomp. Columnae. — [5] S. dessen Leben, archiv. stor. IX, p. 18.

innert hatten. Auch für Plätze zweiten Ranges und für Märkte wurde eine schöne und regelmässige Ausstattung wenigstens erstrebt. Das Vermiethen der Locale hinter den Hallen galt auch für den Staat, wenn er Eigenthümer war, nicht als etwas Unehrenhaftes.

In Venedig hatte der Marcusplatz um 1490 gegenüber den alten Procurazien ein ähnliches Hallengebäude und in beiden waren die Erdgeschosse als Buden vermiethet. An der Piazzetta ging, dem Dogenpalast gegenüber, ebenfalls eine Halle hin, welche das Erdgeschoss von Buden und Gasthöfen bildete. Schwerer zu entschuldigen ist, dass auch die obere Halle des Dogenpalastes dem Kram überlassen war.[1] Selbst um die beiden Säulen herum hatten sich Buden und Aergeres angenistet; erst 1529 wurde diess Alles entfernt und der Blick gegen das Wasser frei gemacht.[2] Das Project eines prachtvollen Hallenplatzes als Centrum des grossen, systematisch neu anzulegenden Handelsquartiers am Rialto, Vasari IX, 162, ss., v. di Fra Giocondo; statt seines Planes später die einfachern Bauten des Scarpagnino und Sansovino. — Wie sehr die Piazza als Verkaufsort aufgefasst wird, zeigt Savonarola, bei Murat. XXIV, Col. 1179, welcher die Plätze von Padua nach der Zahl ihrer Buden classificirt.

In Florenz gestaltete sich der Annunziatenplatz erst im Laufe der Zeit symmetrisch, indem zu Brunellesco's Halle der Innocenti ein Gegenstück durch Antonio da Sangallo d. ä. erbaut wurde; die äussere Vorhalle der Kirche selbst, welche die Hauptfronte des Platzes bildet, ist erst seit 1600 hinzugefügt. Breite der einmündenden Strassen nöthigte hier zur Errichtung von lauter einzelnen Hallen. Anders mag Michelangelo gedacht haben, als er Cosimo I. anrieth, das riesige Motiv der Loggia de' Lanzi um den ganzen Signorenplatz herumzuführen.[3] Man hätte dadurch alle Strassenzugänge ebenfalls überwölbt.

Die Anlage eines Platzes zu Gunsten des Anblickes eines Gebäudes wurde in Florenz wenigstens frühe erstrebt; Vasari III, p. 237, v. di Brunellesco, welcher zwischen dem Chor von S. Spirito und dem Arno einen Platz verlangte. (Aehnliches vgl. bei Milanesi II, p. 225 für eine Capelle zu Siena 1444.) Der Florentiner Alberti nimmt (L. VIII, c. 6) das Recept zu seinem Forum aus Vitruv und verlangt für dessen Eingänge Triumphbogen. (Ueber die von Nicolaus V. 1451 schön umgebaute Piazza von Fabriano, vitae Papar. bei Murat. III, II, Col. 929.)

---

[1] Sabellicus, de situ venetae urbis, fol. 89, s. — [2] Vasari XIII, p. 83, v. di Jac. Sansovino; — Sansovino, Venezia, fol. 116. — [3] Vasari II, 130, Nota, v. di Orcagna.

Die Piazza von Parma, wo in bürgerlichen Unruhen derjenige als Sieger galt, welcher sie inne hatte, wird desshalb 1478 von dem mailändischen Gouverneur von Neuem mit Mauern, Thoren und Wachen versehen.[1]

In Siena wollte man 1508 die halbrunde Piazza mit einer ringsum laufenden Halle versehen.[2] — Unter den Bauten des Lodovico Moro wird die »bella et ornata piazza« zu Vigevano gerühmt.[3]

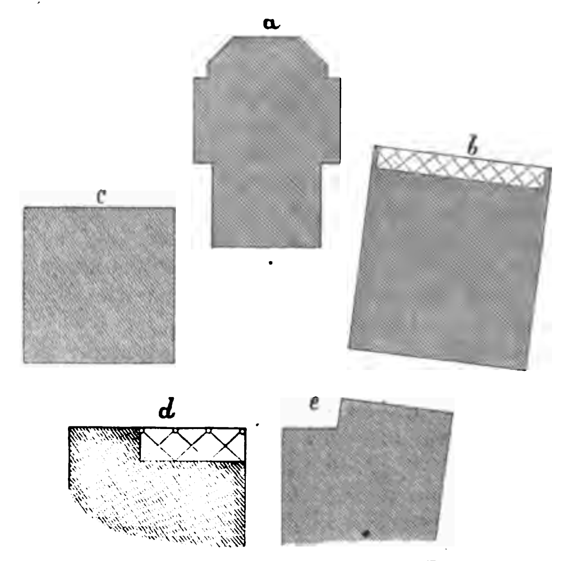


Fig. 116. Situationsplan zu Pienza. (L.)
a. Kathedrale. b. Pal. Piccolomini. c. Vescovato. d. Pal. Pubblico. e. Privatpalast.

§. 115.

Neue Städte und Quartiere.

Neue Anlagen von Städten kommen zwar selten vor, beschäftigten aber doch als Gedankenbilder die berühmtesten Theoretiker. (Alberti, bes. de re aedificatoria, L. IV, c. 5, ss. L. VIII, c. 6, ss.; — Francesco di Giorgio, im Auszug bei Della Valle, lettere sanesi III, p. 112.)

In den vielen Aufzeichnungen über den Umbau von Corsignano zur Stadt Pienza (Fig. 116) durch Pius II. (§. 8, 91) werden zwar die einzelnen Hauptgebäude genannt, doch bleibt die Anlage der Stadt als solcher ohne Anschauung unklar. Der Neubau von Ostia durch Cardinal Estouteville unter Sixtus IV.

---

[1] Diarium Parmense, bei Murat. XXII, Col. 282, 296. — [2] Gaye II, p. 482. Milanesi III, p. 307. — [3] Cagnola, archiv. stor. III, p. 188.

»mit neuen Strassen und Häusern zu Zier und Nutzen,« vitae Papar. l. c. Col. 1064.

In den sehr bedeutenden neuen Quartieren von Ferrara (§. 112), welche unter Herzog Ercole I. (st. 1505) entstanden, herrscht der geradlinige Bau, wo möglich mit Schneidungen in rechten Winkeln. Zum Jahre 1497 wird angemerkt, dass die Bauten hinter dem Anwachsen der Bevölkerung zurückblieben, dass keine Häuser mehr zu vermiethen waren.

Die bedeutendste Gesammtanlage von künstlerischem Werthe im XVI. Jahrhundert war die Veste Castro, welche der Sohn Pauls III., Pierluigi Farnese, durch Ant. Sangallo d. J. (st. 1546) ausführen liess. Bei der Demolition des Ortes 1649 ging zwar Alles zu Grunde, allein die Zeichnungen des Meisters sind noch in Florenz vorhanden. Deren Verzeichniss: Vasari X, p. 55 s., v. di Sangallo, commentario: eine herzogliche Behausung (osteria), Wohnungen und Paläste für Gefolge und Hauptleute, wie es scheint, meist mit Hallen; eine Kirche mit Kloster, ein Münzgebäude etc. Ob von damaligen Festungen irgendwo die ganze Anlage kenntlich erhalten? — Palma nuova ist erst von 1593.

Von dem gewaltigen Plan Nicolaus V., welcher in Rom den ganzen Borgo von der Engelsbrücke an sammt S. Peter und dem Vatican völlig neu bauen wollte, ist dagegen nur eine gleichzeitige Beschreibung erhalten; Vitae Papar., bei Murat. III, II, Col. 931 ss. (Leben des Nicolaus von Giannozzo Mannetti), wovon Vasari IV, p. 222, s. v. di Rossellino nur ein Auszug ist. Der neue Borgo als Wohnung aller derer, welche irgend zur Curie gehörten, sollte aus drei parallelen Hallengassen bestehen, sämmtlich auf einen grossen Platz vor S. Peter ausmündend; die mittlere sollte auf die Hauptpforte der Kirche gerichtet sein, diejenige links auf die Gegend des (damals noch seitwärts stehenden) Obelisken, diejenige rechts auf die Porta palatina des Vaticans. Letzterer, sowie die Vorbauten von S. Peter verrathen eine sich steigernde Pracht, von welcher hier Rechenschaft zu geben unmöglich ist. Für einen Architekten von Phantasie ein lohnendes Thema zum Restauriren. (Theatrum bedeutet hier eine Loggia oder offene Halle, coenaculum einen Saal überhaupt. Nach einer andern Ansicht sollte der Obelisk bereits auf die Hauptaxe von S. Peter versetzt werden.)

XIV. Kapitel.

Die Villen.

§. 116.

Gattungen der Villen.

Die Villen haben in Italien eine frühere und stets grössere Bedeutung gehabt als im übrigen Europa, und Florenz geht wiederum dem ganzen übrigen Italien voran.

Vgl. Cultur der Renaissance S. 399. — Giov. Villani XI, c. 93 z. J. 1338: auf dem Lande baute, wer es irgend vermochte, die Villen auf einmal reicher und schöner als selbst die Wohnungen in der Stadt, so dass Fremde schon drei Miglien vorher glaubten, sie seien in Florenz angelangt. Man hielt allerdings solche Verschwender einstweilen für »thörichte Leute.« Gegen Ende des XV. Jahrhunderts hatten auch die Peruginer schönere Villen als Stadtwohnungen.[1]

Frühe werden unterschieden das eigentliche Landhaus zum längern Aufenthalt und zur Oekonomie — und die Villa suburbana, das Lusthaus vor der Stadt oder in der Vorstadt, zu flüchtigerem Aufenthalt, doch in der Regel noch zum Uebernachten eingerichtet. Ueber beides äussert sich die Theorie. Wenn aber auch ihre Requisite verschieden waren, so mussten sie sich doch in ihren Kunstformen mannigfach begegnen.

Leon Battista Alberti, vielleicht der wahre Verfasser jenes Tractates vom Hauswesen, welcher unter Pandolfini's Namen u. a. das Landleben so sehr preist, gibt de re aedificatoria L. V, c. 15—17 das Bild der Villa u. L. IX, c. 2—4 das der Villa suburbana. Für erstere bleibt er indess beim blossen Programm, bei der Aufzählung der Räume, die sich um einen allgemeinen Sinus oder Mittelraum herum gruppiren sollen. Da auf dem Lande kein Grund für den Hochbau vorhanden, so ist alles als Ein Erdgeschoss gedacht. Das Einzelne zum Theil nach Vitruv und den Scriptores rei rusticae.

Das vorstädtische Lusthaus, dessen wesentlicher Werth nur auf der Kunstform beruhen kann, soll laut Alberti heiter und einladend gestaltet und auf sanftem Abhang gelegen sein; Durchsichtigkeit; Alles voll Licht und Luft; arrideant omnia; Abwechselung von quadratischen Räumen mit runden und wiederum

[1] Matarazzo, archiv. stor. XVI, II, p. 8.

mit eckigen und mit gemischten, aus runden und geraden Linien; eine innere Verbindungshalle, sinus interior, um welche Alles herum gruppirt zu denken ist, Alles mit Einem Niveau, bloss Erdgeschoss; conclavia = Zimmer, coenacula = Säle. Als malerischer Wandschmuck werden Landschaften mit bucolischer oder Genrestaffage empfohlen.

Die Abwechselung der Räume auch bei Sannazar. eleg. L. III, 3, de exstruenda domo 1496—1501: »Jungantur longis quadrata, obliqua rotundis.« Den mittlern Sinus denkt er sich bereits oval oder auch rund:

> Aedibus in mediis parvi sinus amphitheatri
> Visendas regum praebaet historias.

Die Villa, welche Sannazaro dann wirklich am Posilippo baute, wurde während der folgenden Kriege von den Spaniern unter Philibert von Oranien verwüstet. Sannazar, darob schwer erkrankt, hatte 1530 noch die Freude zu vernehmen, dass Philibert umgekommen sei, und erklärte, dass er nunmehr gerne sterbe, da der den Musen feindliche Barbar seinen Lohn erhalten habe.[1]

Die Villenprojecte im VII. Buche des Serlio, soweit sie als Villae suburbanae zu fassen sind, bilden lauter abgeschlossene Einzelräume, deren Verbindung fast nur durch diesen mittlern Sinus oder Saal geschieht; dieser rund, oval, achteckig oder viereckig, bereits mit einer Lanternina auf der Mitte. Ist der Saal oblong, so stehen sich an den beiden Langseiten in der Mitte Buffet und Kamin gegenüber. Was zur Bedienung gehört, im Kellergeschoss; Vorräthe etwa in einem verhehlten Obergeschoss mit Luken; die Einstöckigkeit dem Scheine nach immer noch streng durchgeführt, thatsächlich die kleinern Räume häufig halbirt. Bisweilen die einzelnen Theile sehr absichtlich von einander isolirt und selbst mit dem mittlern Saal nur durch Gänge etc. zusammenhängend.

Noch Palladio und Scamozzi (architettura, L. III) halten den grossen Mittelraum fest und charakterisiren ihn nach aussen bisweilen als Kuppel; Steigerung der Aufgabe durch Zweistöckigkeit und Treppen.

Dagegen die römischen Baumeister sowohl der besten als der sinkenden Zeit componiren den Bau als Oblongum, so dass etwa eine vordere und eine hintere Halle parallel laufen und kein Centralraum entsteht.

---

[1] Paul. Jov. Elogia sub. Sannazario.

§. 117.

Weitere Theorie des Villenbaues.

Im Ganzen wird besonders die Villa suburbana als wesentlicher Phantasiebau die verschiedensten Formen annehmen. Ihre Räume haben nur den Zweck, eine angenehme oder hohe Stimmung zu erregen; unvermeidlich wird sich sowohl beim Bauherrn als beim Architekten neben dem Originellen auch das Grillenhafte und Extravagante einfinden.

Im VII. Buche des Serlio p. 28 der berüchtigte Plan einer Villa in Gestalt einer Windmühle; p. 42 das Geständniss, man müsse sich vor dem allgemeinen Brauch durch neue Erfindungen zu retten suchen; runde, ja sogar ovale Villenhöfe mit Pfeilerhallen p. 27, p. 250. (Vgl. §. 120 die Caprarola).. Andere Thorheiten p. 38 etc. Die Ueberzeugung, dass auf dem Lande überhaupt Licenzen gestattet seien, die man sich »in luogo civile e nobile« nicht erlauben würde, p. 16.

Den äussern Anblick charakterisirt vorzüglich im Gegensatz zur Stadtwohnung die Oeffnung nach aussen in Gestalt von Hallen, als sichtbarer Ausdruck der Liebe zum Freien, des Einladenden und Luftigen; zugleich der stärkste Gegensatz zu nordischen Landsitzen.

Serlio VII, p. 46: »Auf dem Lande sind Hallen sehr viel schöner anzusehen, als (geschlossene) Façaden; es liegt ein stärkerer Reiz (più diletto) darin, das Auge in das Dunkel zwischen den Bogen eindringen zu lassen, als eine Wand zu bewundern, wo der Blick nicht mehr weiter kann.« Den stärksten Eindruck des Einladenden erreicht die Architektur auch mit einem, ohne Zweifel von Thermen entlehnten Motiv: der grossen, einwärts tretenden halbrunden Nische. Bramante allein gebrauchte dasselbe und zwar nicht an einer Villa, sondern als hintere Schlussform seines grossen vaticanischen Hofes und Gartens (Giardino della Pigna). Aber Pietro da Cortona entlehnte dasselbe mit voller Absicht anderthalb Jahrhunderte später für die Façade seiner Villa Sacchetti, genannt il Pigneto.

Von selbst fällt nun auch die Einheit des Motivs hinweg, welche an den Stadtpalästen, wenigstens der ältern toscanischen Schule, das höchste Gesetz ist. Selbst die Symmetrie wird bisweilen preisgegeben.

Die Villa hat keine eigentliche Hauptfaçade, da sie frei zu stehen censirt ist; an jeder ihrer Seiten oder an irgend einer derselben wird die Halle entweder die Mitte zwischen zwei vortretenden Flanken einnehmen oder sogar unter Aufhebung der Symmetrie mit verschiedenen Baukörpern zusammengruppirt sein. Sehr frühe muss schon der Thurm als Ueberbleibsel des Schloss-

baues und seiner Zwecke sich an der Villa festgesetzt haben; er bleibt ein irrationelles Element, wenn man ihn nicht verdoppelt oder vervierfacht.

Indess hat die Renaissance niemals mit dem Unsymmetrischen als mit einem malerischen Element cokettirt, sondern dessen immer nur so viel mitgegeben, als unvermeidlich war.

Wesshalb es denn auch immer richtig wirkt. Den höchsten Entscheid hierüber gibt nicht die Theorie, welche in diesen Dingen gänzlich schweigt, sondern ein Denkmal der höchsten

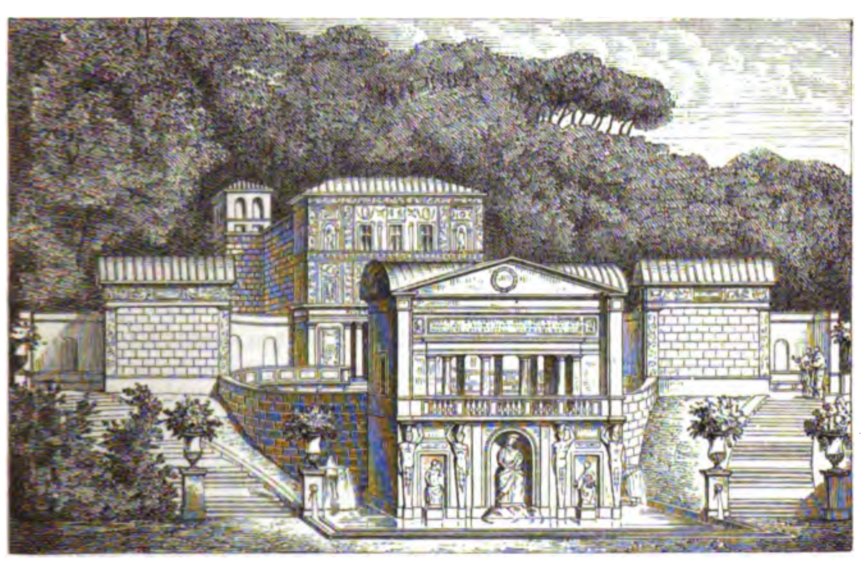


Fig. 117. Villa Pia.

Zierlichkeit, wie die Villa Pia (von Pirro Ligorio im vaticanischen Garten.) Diesem sonst streng symmetrischen Bau ist der Thurm hinten links beigegeben, als hätte es nur noch eines letzten Klanges bedurft, um den Eindruck holder Zufälligkeit über das Ganze zu verbreiten. (Fig. 117.) Rechts ein besonderer Anbau für die Treppe, dem Auge beinahe entzogen.

Bisweilen werden die besondern Bedingungen der Lage auch die Unsymmetrie zur Folge gehabt haben. Vgl. die unklare, aber vielversprechende Beschreibung der in den Comersee hinausgebauten (jetzt unsers Wissens verschwundenen) Villa des Giovio (Paul. Jov. Elegia literaria, Musei descriptio). Der Hauptsaal mit Oberlicht von allen Seiten enthielt seine berühmte Porträtsammlung.

§. 118.

Villen der Frührenaissance.

Wie zeitlich, so werden auch im Styl die Florentiner allen übrigen Erbauern von Villen vorangegangen sein. Die freiwilligen Demolitionen von 1529 vor der spanischen Belagerung haben in weitem Umkreise das Beste zernichtet. Vielleicht ergeben die baulichen Hintergründe der Fresken des Benozzo Gozzoli (Campo santo zu Pisa) einige ergänzende Ideen, hie und da auch die Intarsien der Chorstühle, welche so viele Ansichten von Phantasiegebäuden enthalten. Das Wenige aus dem XV. Jahrhundert noch Vorhandene mehr oder weniger umgebaut; Villa Michelozzi oder Bellosguardo hat noch die untere Halle und den Thurm; über andere Bauten Michelozzo's, Villa Mozzi, Villa Ricasoli zu Fiesole, sowie über die mediceischen Villen Cafaggiuolo (noch schlossartig), Trebbio und Careggi vgl. Vasari III, p. 280, Note, v. di Michelozzo et XI, p. 60, v. di Puntormo. Villa Mozzi, an steilem Abhang, enthielt unten die Oekonomieräume, oben die Säle, Wohngemächer und besondere Räume für Bücher und Musik.

In grösserm und freierm Styl, für Lorenzo magnifico: Poggio a Cajano, von Giuliano da Sangallo mit einem grossen Saal, dessen Tonnengewölbe erst dann gestattet wurde, als der Architekt in seinem eigenen Hause zu Florenz ein ähnliches errichtet hatte.[1]

Nach 1481, für Alfonso, Kronprinzen von Neapel, baute Giuliano da Majano das einfach schöne Poggio reale, Vasari IV, p. 3, v. di G. da Maiano u. p. 12. Comment., welches besonders auch durch die Vexierwasser im Hof berühmt war; jetzt von der Erde verschwunden und nur noch durch die flüchtige Abbildung bei Serlio L. III, p. 121 bekannt, wo Durchschnitt und Grundriss nicht ganz stimmen und die Aussenhallen hinzugedichtet sind. Das Gebäude bestand bloss aus zwei Stockwerken von Hallen um einen quadratischen Hof und aus 24 kleinen Zimmern, welche an den Ecken, je drei oben und drei unten, angebracht waren, ein sehr durchsichtiges, auf Schatten und Zugluft berechnetes Ganzes.

Von den Villen nichtflorentinischer Baumeister des XV. und des beginnenden XVI. Jahrhunderts ist das Meiste untergegangen oder schwer entstellt.

Die Magliana bei Rom, schon unter Sixtus IV. vorhanden, von Innocenz VIII. umgebaut und ausgeschmückt.[2] Es war das

---

[1] Vasari VII, p. 212, v. di Giul. Sangallo. — [2] Infessura bei Eccard, scriptores II, Col. 1948, 2007, 2010.

gewöhnliche Ziel der Landpartieen des Innocenz. Derselbe liess Belvedere am Vatican als einen Erholungsort mit einem Aufwand von 60,000 Ducaten bauen,[1] wovon noch der kleine achteckige Hof (Fig. 118) und die jetzt s. g. Galeria delle Statue (ehemals eine gegen die Landschaft offene Halle) stark verändert vorhanden sind. (Nach Platner wäre der Hof erst unter Julius II. durch Bramante erbaut.)

In Ferrara scheint schon Herzog Borso (1450—1471) mehrere kleine Landhäuser gebaut zu haben, deren Abbildung in den Fresken des Pal. Schifanoja zu erkennen sein dürfte. Alfonso I. (1505—1534) baute auf einer Insel des Po Belvedere mit dichtschattigem Park und Gehegen fremder Thiere, und auf der andern Seite der Stadt, an die mit mächtigen Bäumen besetzten Wälle gelehnt, Montana mit Malereien und springenden Wassern, Beides mediocria aedificia, die bei jedem Krieg aufgeopfert werden konnten.

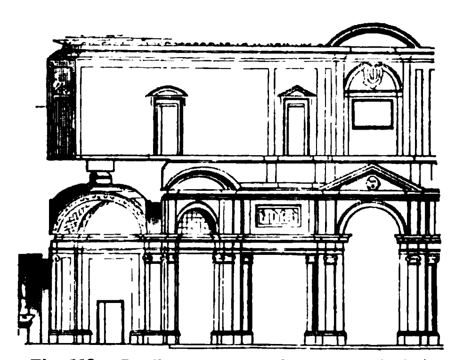


Fig. 118. Cortile ottagono di Belvedere. (Nohl.)

Wie viel von dem Palazzino della viola in Bologna (erbaut von Giovanni II. Bentivoglio vor 1506, später von Innocenzo da Imola mit mythologischen Fresken geschmückt) noch erhalten, ist mir nicht bekannt.[2]

§. 119.
Villen der Hochrenaissance.

Im XVI. Jahrhundert wird vorzüglich die Villa suburbana ein Gegenstand der grössten und edelsten künstlerischen Anstrengung; es entstehen eine Reihe von Denkmälern, voll der anmuthigsten Phantasie ohne Phantastik.

Für die Vignen der Cardinäle um 1500, gewiss Anlagen, welche für die Kunst maassgebend wurden, haben wir nicht viel mehr als die oberflächliche Aufzählung bei Albertini,[3] wo sie mit den Palästen zusammengeworfen sind.

Die Farnesina des Baldassare Peruzzi (1509 für Agostino Chigi erbaut) »non murato, ma veramente nato.«[4] Noch ohne

[1] Ib. Col. 2007. — [2] Vgl. (Bianconi) Guida di Bologna, p. 16. — [3] De mirabilibus urbis Romae, L. III, fol. 89, s. — [4] Vasari VIII, p. 22, v. di Peruzzi.

Rafaels Fresken in einer Schrift vom Januar 1512 gepriesen: »Suburbanum Augustini Chisii, per Blosium Palladium,« citirt in den Anecdota literaria II, p. 172. Die einfachste Anlage, unten vorherrschend Hallen verschiedenen Charakters, oben Säle; das Aeussere auf einfarbige Bemalung berechnet und auch ohne dieselbe vollkommen.

Villa Madama, am Fusse des Monte Mario bei Rom, eigentlich la vigna de' Medici, entworfen von Rafael in seinen letzten Jahren für Cardinal Giulio Medici (später Papst Clemens VII.), fragmentarisch ausgeführt von Giulio Romano; die echte Façade sammt Grundriss bei Serlio, L. III, Fol. 120, vgl.

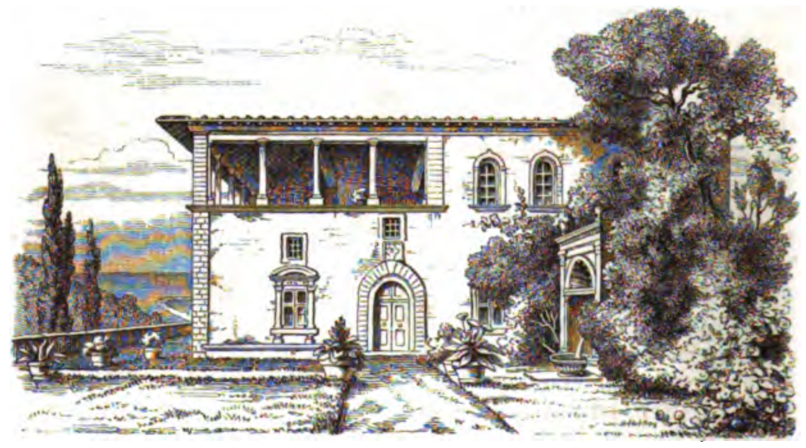


Fig. 119. Villa bei Florenz. (J. Stadler.)

Fol. 131, dem ausgeführten Bau unendlich überlegen, unten neben der dreibogigen Halle nur noch eine Nische auf jeder Seite; ein Obergeschoss von drei Fenstern und zwei Nischen; die Pilaster unten ionisch, oben korinthisch; das Innere der Halle, selbst abgesehen von den Decorationen von wunderbar reichem Anblick durch grosse Nischen und Abwechselung aller Gewölbegattungen; auf der Rückseite Ansätze eines sonderbaren runden Hofes.

Nahe mit dem echten Entwurf dieser Villa verwandt: Falconetto's Gartenhalle mit Saal darüber, im Hof des Pal. Giustiniano zu Padua, erbaut für Luigi Cornaro, zu dem §. 108 erwähnten Bau im rechten Winkel stehend (datirt 1523). Unten fünf offene Bogen, oben fünf Fenster, das Aeussere, wie die reiche Decoration des Innern (§. 176) durchaus edel.

In Florenz Via Gualfonda, das Lusthaus Strozzi-Ridolfi, jetzt Stiozzi, von Baccio d'Agnolo, dem Meister der edlern

Häuserbaukunst (§. 92), absichtlich unregelmässig, mit Säulenhof, Nebenhof, Gartenhalle und Thurm.

Diese unregelmässige Anlage, und damit grossen malerischen Reiz haben denn auch die kleinen Vignen und Bauernhäuser bei Florenz. (Fig. 119 — 121.) Eine nach Süden schauende Loggia, die zum Trocknen der Früchte bestimmt ist, ein als Taubenhaus dienender Thurm, von welchem man zugleich die Arbeiten auf dem Felde übersehen kann, in Verbindung mit wenigen bescheidenen Wohnräumen sind die Elemente dieser oft durch die Anmuth der Lage und die naive Benutzung des Terrains anziehenden Gebäude. [1]

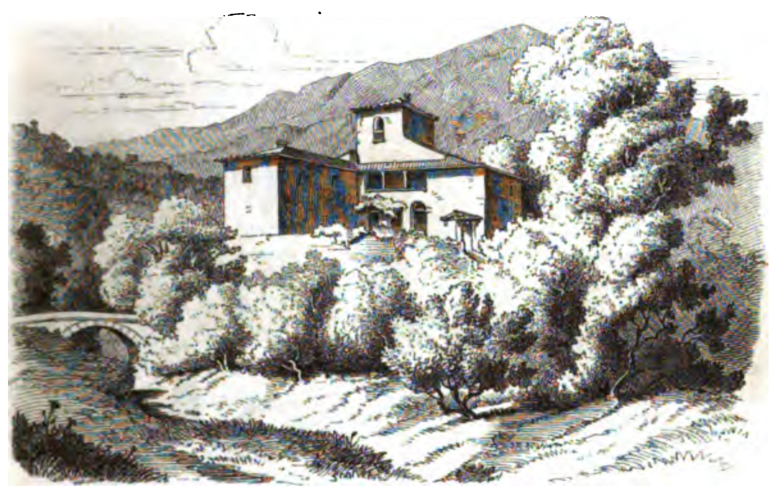


Fig. 120. Vigna bei Florenz. (J. Stadler.)

Villa Lante in Rom, auf einem Vorsprung des Janiculus, von Giulio Romano (vor 1524), gegenwärtig unzugänglich und durch Abbildungen nur ungenügend bekannt. [2]

Palazzo del Te in Mantua, begonnen von demselben vor 1527, für Herzog Federigo Gonzaga, welcher zuerst nur ein Absteigequartier in der Nähe seiner berühmten Stuterei verlangte; nur ein Erdgeschoss mit Mezzanin, mit dorischer Ordnung und starker Anwendung von Rustica, wodurch ohne Zweifel der Zusammenhang mit dem landwirthschaftlichen Institut charakterisirt werden sollte; übrigens in Ermangelung der Steine Alles Backsteinbau mit Bewurf. In der Folge liess sich der Herzog bewegen, das Gebäude vierseitig um einen Hof herumführen zu lassen, hinten gegen den Garten eine offene Loggia auf gekup-

[1] Wir verdanken die beigegebenen Abbildungen der Güte unseres Freundes, des Herrn Julius Stadler von Zürich. — [2] Vasari X, p. 97, v. di Giulio.

pelten Säulen; innen reich durchgeführter Schmuck von Fresken und Stuccaturen. Verhängnissvoll als erster monumentaler Bau in unechtem Stoff, während der reine Backstein zu Gebote gestanden hätte, — und als Beispiel der Anwendung der Rustica als vermeintlichen Ausdruckes des Ländlichen.

Marmirolo, welches Giulio ebenfalls baute, nachdem bereits 1523 ein Plan von Michelangelo eingereicht worden war, [1] ist von der Erde verschwunden. Ebenso die »Soranza« des Sanmicheli unweit Castelfranco, welche damals als die vollkommenste Villa weit und breit galt. [2] Wie viel von Monte Imperiale bei Pesaro noch vorhanden, weiss ich nicht zu sagen: Erbaut von

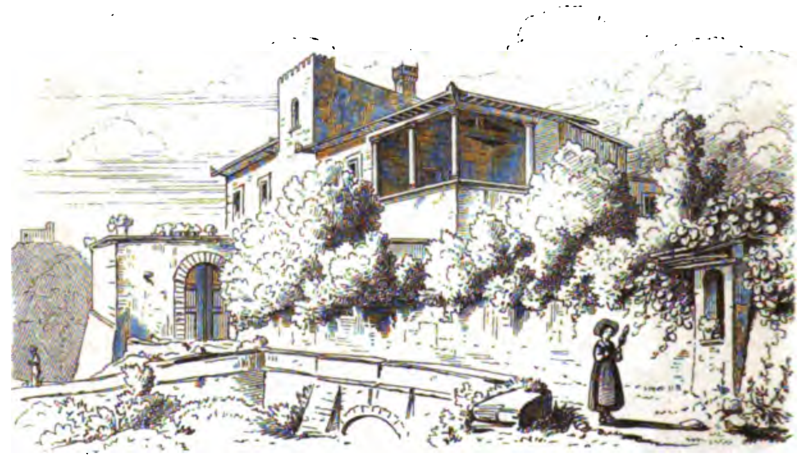


Fig. 121. Villa Covacchia bei Castello. (J. Stadler.)

Girol. Genga (vor 1528?) für Herzog Francesco Maria della Rovere von Urbino, »piena di camere, di colonnati e di cortili, di loggie, di fontane e di amenissimi giardini«, ehemals von allen reisenden Fürsten besucht. [3]

Zu Cricoli bei Vicenza (§. 12) die Villa des Hauses Trissino; nach dem Plan des Gründers Giov. Giorgio Trissino; eine Façade ganz ähnlich der ächten von Villa Madama, aber zwischen zwei vortretende (ältere?) Thürme eingeschlossen. [4]

Das ästhetische Gesetz der Villenbaukunst der goldenen Zeit wird sich erst dann vollständig erkennen lassen, wenn die betreffenden Reste in ganz Italien aufgesucht und im Zusammen-

---

[1] Vasari XII, p. 361, im Comment. zu v. di Michelangelo und Gaye, carteggio II, p. 154. — [2] Vasari XI, p. 126, v. di Sanmicheli. — [3] Vasari XI, p. 90, v. di Genga. — [4] Il forestiere istruito etc. di Vicenza, Tav. 33.

hang studirt sein werden. Eine Aufnahme z. B. der um Siena zerstreuten Villen, welche ganz oder theilweise von Peruzzi herrühren, fehlt noch.

§. 120.

Villen der Nachblüthe.

Unter den Villen der Zeit von 1540—1580 sind die namhaftesten eigentliche Landsitze und daher für zahlreiche Dienerschaft eingerichtet. Schon zeigt sich hie und da öde Weitläufigkeit oder auch der Styl von Stadtpalästen statt freier ländlicher Anmuth. Einzelne kleinere Casino's gehören jedoch noch zum Besten.

Das riesige Fünfeck Caprarola, die Burg der Farnesen, einige Stunden von Rom, von Vignola, der sich hier einer Form der modernen Fortification fügte. Mächtige Rampentreppen, Gräben, fünf Basteien, darüber der Hauptbau von zwei Ordnungen, mit mächtiger offener Pfeilerloggia auf der einen Seite. Innen ein grosser runder Hof mit Pfeilerhallen.[1] Demselben Vignola wird die bedeutendste erhaltene Villa suburbana, die Villa di Papa Giulio (III) bei Rom (um 1550) zugeschrieben. (Antheil Vasari's, Michelangelo's, Ammanati's und des Papstes selbst.) Am Palast der Vorderbau werthlos, die halbrunde Hofhalle von zweifelhaftem Effect; die jenseits des Hofes folgende zweite Halle und der das ganze schliessende vertiefte Brunnenhof mit noch tieferm Grottenbau von zierlicher malerischer Wirkung, doch schon mit gesuchter Abwechslung der Motive. — An Villa d'Este zu Tivoli (1549) der Palast gross und unbedeutend. (Fig. 123.)

Von den Villen Cosimo's I. Medici die von Castello bei Florenz laut allgemeinem Urtheil noch jetzt bedeutend (von Tribolo); Pratolino im Apennin hauptsächlich durch Gärten und Wasser berühmt.

In und um Genua ist oder war das Beste von Galeazzo Alessi (1500—1572); der abscheulich umgebaute Pal. Sauli (Fig. 112 auf S. 176) war eine Art vorstädtischer Villa, ebenso die noch wohlerhaltene Villa Pallavicini, deren Aeusseres noch der vorhergehenden Periode Ehre machen würde; — die meisten Villen dieser Zeit verfallend oder umgebaut; — von Alessi auch das Schloss Castiglione am See von Perugia.

Von den Villen Palladio's ist eine V. suburbana die berühmte Rotonda Capra bei Vicenza (Fig. 122); die meisten übrigen sind grosse regelmässige Landsitze in der Mitte ihrer Oekonomiebauten emporragend und oft von sehr schöner An-

---

[1] Vasari XII, p. 133, v. di T. Zucchero.

lage; nur darin verkannte Palladio die wahre Kunstform der Villa, dass er nicht immer die Façade selbst unten als Loggia öffnete, sondern vor die geschlossene Mauer einen Tempelportikus selbst mit Giebel treten liess; und auch, wo die Façade selbst sich öffnet, entsteht statt einer echten Loggienform meist wieder eine Tempelhalle, sogar zweistöckig mit Giebel.

Von den Casino's dieser Zeit hat die Palazzina in Ferrara noch einen Schimmer der ehemaligen Grazie, dagegen ist die Villa Pia (§. 117) im grossen vaticanischen Garten, von Pirro Ligorio um 1560 vollständig erhalten: an einer ovalen Terrasse hinten das Gebäude selbst, vorn ein Vorpavillon mit Unterbau, an den beiden Rundenden kleine Eingangshallen; das Ganze berechnet auf Stuccaturen, Brunnen und bestimmte vegetabilische Umgebung; letztere allein fehlt. (Fig. 117 auf S. 193.)

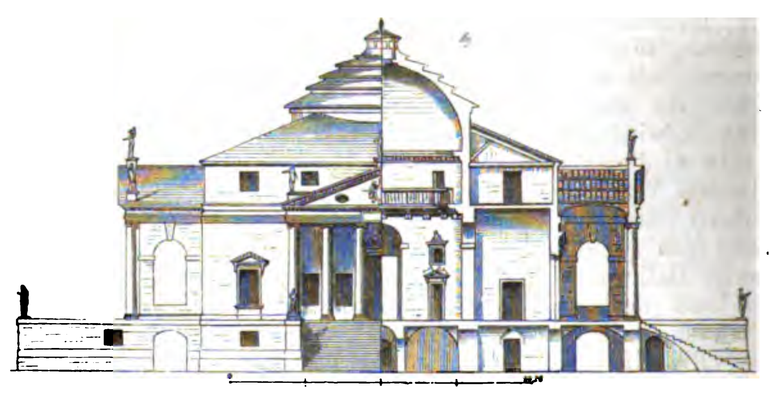


Fig. 122. La Rotonda bei Vicenza.

§. 121.

Villen der Barockzeit.

In der Barockzeit von 1580 an wurde Rom und Umgebung die wichtigste Stätte für die weitere Ausbildung der Landvilla sowohl als der Villa suburbana. Die erstere fügt sich im Detail den mürrischen Formen des damaligen Stadtpalastes, rettet sich jedoch die Loggia als Hauptmotiv. (Fig. 123.) Die letztere, im Grundplan jetzt oft vorzüglich schön und als Vergnügungsaufenthalt mit luftigen Hallen und bequemen Treppen mustergültig, dringt doch ebenfalls nirgends mehr zu einem reinen Ausdruck in den Formen durch. Rustica und gleichgültige Mauereinfassungen aller Art contrastiren mit den eingesetzten antiken Reliefs, dem speziellen Luxus von Rom. Grösseren Villen entsprechen jetzt besonders kleine Casino's auf anderm Niveau, aber derselben Axe.

Einflussreiche Landvillen: V. Aldobrandini und Mondragone bei Frascati. Für die Villa suburbana: V. Montalto-Negroni (seit Sixtus V.) mit Hauptbau und Casino, letzteres von Domenichino, V. Borghese, V. Mattei, V. Medici (Fig. 124) u. s. w.

§. 122.

Bäder.

In den Villen gewannen auch die Vorrichtungen zum Baden hie und da eine künstlerische Gestalt. Dahin gehört wohl die

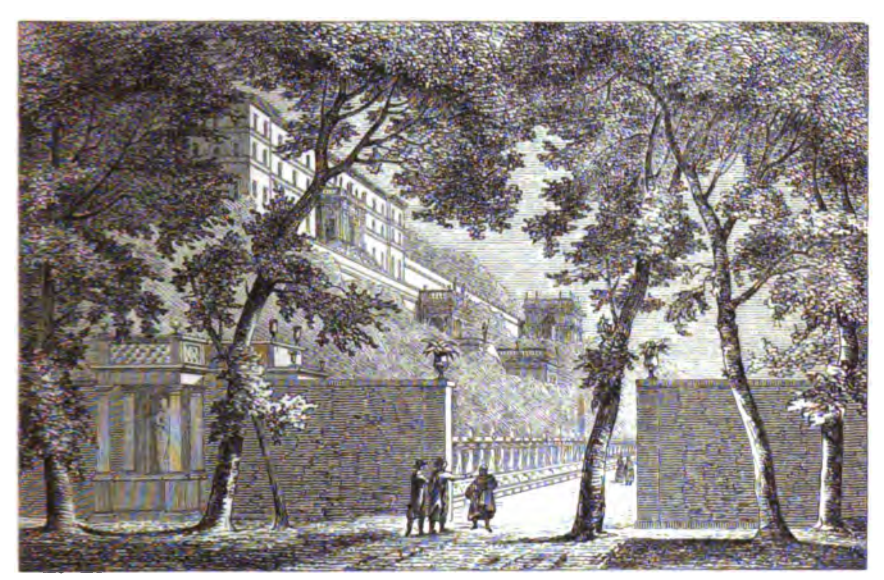


Fig. 123. Villa d'Este bei Tivoli.

Stufa in der Villa Lante zu Rom [1] mit den Fresken der Liebschaften der Götter. Der jüngere Sangallo entwarf für Cardinal Marcello Cervini, spätern Papst Marcellus II. (§. 29) einen Plan für ein Bad antiker Art, mit frigidarium, tepidarium, calidarium, welches in seiner Villa zu Vivo errichtet werden sollte. [2] In der Villa Grimaldi zu Bissagno bei Genua baute Alessi ein rundes Badgemach mit Kuppel, dessen Becken das heisse Wasser aus dem Rachen von Meerwundern, das kalte aus Fröschenmäulern empfing; ringsum ein Gang mit acht Nischen, wovon vier durch besondere Badewannen und vier durch Fenster und

[1] Vasari X, p. 97, v. di Giulio Romano. — [2] Vasari X, p. 81, im Comment. zu v. di Ant. Sangallo.

Thüren in Anspruch genommen waren; dazwischen Hermen, welche das Kranzgesimse trugen; vom Gewölbe hing ein sinnreicher Leuchter nieder, dessen grosse Schale das Firmament darstellte; die Vorräume und Nebenräume ebenfalls auf das Zierlichste durchgeführt.[1] — Ueber die »Stufetta« des Cardinals

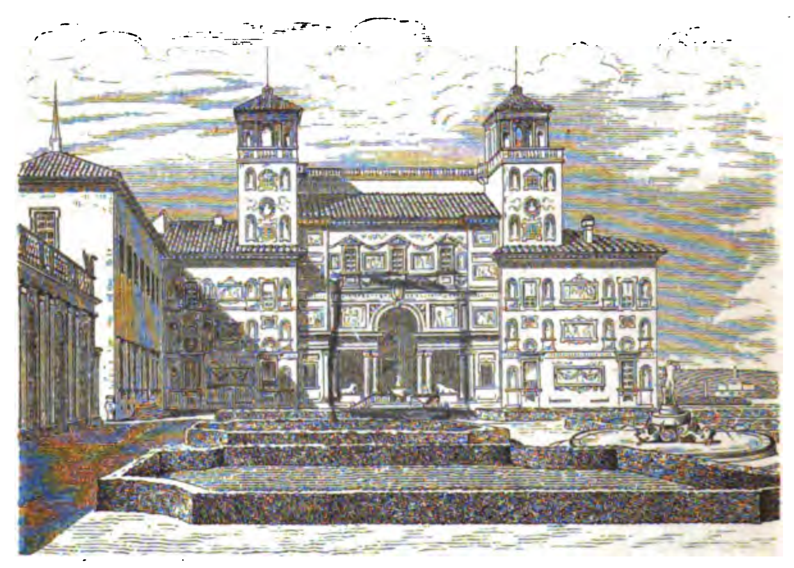


Fig. 124. Villa Medici zu Rom.

Bibiena (das sogenannte bagno di Giulio II.) im Vatican ist auf die Briefe Bembo's vom Jahr 1516 (Lettere pittoriche V, 57, 58) zu verweisen, woraus nur so viel erhellt, dass Rafael die Sujets zu den Wandmalereien von Bibiena erhielt, für eine kleine marmorne Venusstatue aber keine passende Stelle wusste.

[1] Vasari XIII, p. 126, v. di Leoni.

XV. Kapitel.

Die Gärten.

§. 123.

Gärten unter der Herrschaft des Botanischen.

Die Gärten der Paläste und besonders der Villen waren ohne Zweifel frühe in regelmässige Linien, vielleicht in strengem Bezug auf das betreffende Gebäude angeordnet. Wenn ihrer künstlerischen Behandlung Anfangs etwas im Wege stand, so war es das botanische Interesse oder die Absicht auf Nutzbarkeit. (Vgl. Cultur der Renaissance, S. 287. Der Garten der mediceischen Villa Careggi zur Zeit des Lorenzo magnifico als Sammlung zahlloser einzelner Gattungen von Bäumen und Sträuchern geschildert.)

Der prächtige Garten von Poggio reale bei Neapel vom Kronprinzen Alfons (§. 118) angelegt, der 1495 noch als fliehender König der Botanik huldigte, indem er nach seinem Asyl, (Sicilien) »toutes sortes de graines pour faire jardins« mitnahm.[1] Ausser dem Palast eine Menge kleinerer Zierbauten, kleine Wiesen, Quellen, Bäche, antike Statuen; ein geschlossener Park mit allen Fruchtbäumen, die das Klima erlaubt, mit Lorbeern, Blumen und endlosen Rosenpflanzungen; dann ein besonderes Wildgehege, Ställe, Meiereien, Weinpflanzungen mit Reben aller Sorten und riesigen gewölbten Kellern. Offenbar überwog die Oekonomie für den Bedarf des Hofes und für den Blumenverbrauch bei Festen nebst der botanischen Liebhaberei das Künstlerische bei Weitem.

Auch im Vorgarten des vaticanischen Palastes, wie ihn Nicolaus V. um 1450 haben wollte, sollten »herbae et fructus« aller Art nebst Wasserwerken ihren Platz finden.[2]

Im Palastgarten zu Ferrara, welchen Ercole I. (gest. 1505) wahrscheinlich in den 1480er Jahren eilig anlegen liess, fehlte zwischen den regelmässigen Buchshecken, den Weinlauben auf Marmorsäulen, den gemalten und vergoldeten Pavillons und dem Brunnen mit sieben Mündungen doch kein schöner und kein fruchtbarer Baum, so dass sich auch hier der Nutzgarten zu er-

[1] Comines, L. VII, ch. 11 oder Charles VIII, ch. 17. Die Hauptschilderung aus dem Vergier d'honneur, wörtlich bei Roscoe, Leone X, ed. Bossi, Tom. IV, p. 226, s. — [2] Vitae Papar. bei Murat. III, II, Col. 932.

kennen gibt. [1] Ein anderer Lustgarten in der Stadt mit einem Absteigequartier (1497) enthielt u. a. einen Fischteich mit Brücken darüber. [2] (Ueber Belvedere und Montana s. §. 118.)

Die grossen Parke mit Wildgehegen wird man vollends kaum zu den Gärten rechnen dürfen. Ein Park für die fremden Thiere, welche eine Liebhaberei jener Zeit waren (Cultur der Renaissance, S. 288), von Herzog Ercole 1471 unmittelbar vor der Stadt mit theuren Expropriationen angelegt. [3] Auch Poggio reale enthielt eine Menagerie. Für Palermo erwähnt schon Otto de S. Blasio ad a. 1194: »hortum regalem amplissimum ... omni bestiarum genere delectabiliter refertum.«

§. 124.

Eindringen des Architektonischen.

Indess wird schon frühe auch die Erzielung eines höhern Phantasieeindruckes sich geltend gemacht haben, wie schon aus der Begeisterung zu schliessen ist, mit welcher von Gärten überhaupt geredet wird. Dieser Eindruck kann ebensogut auf architektonischer Strenge der Anlage als auf besonders schönen Einzeltheilen beruhen. Die Wasserwerke darf man sich jedoch noch bis tief in's XVI. Jahrhundert relativ gering vorstellen, da der grosse römische Wasserluxus, Vorbild des europäischen, erst mit Sixtus V. beginnt.

Frühe unbestimmte Erwähnung ausgezeichneter Gärten hie und da, z. B. Matteo Villani IV, c. 44, ein famoso giardino bei Pal. Gambacorti in Pisa, wo Kaiser Karl IV, selber ein grosser Gartenfreund, 1354 abstieg. Phantasiebilder zum Theil von anregender Schönheit, bei Aeneas Sylvius (Epistola 108, p. 612, der Garten der Fortuna) und bei Polifilo (Hypnerotomachia, vgl. §. 32, im Auszug bei Temanza, p. 28, die Insel Cythera). Einiges in den Fresken des Benozzo Gozzoli (Camposanto zu Pisa) und auf Tafelbildern des XV. Jahrhunderts. — Einfluss der Gartenbeschreibungen in den Briefen des Plinius, oder wenn diese noch nicht bekannt waren, in andern Schriften des Alterthums: Der Hippodromus in den Gärten des Castells von Mailand vor 1447. [4]

Leon Battista Alberti (1450) stellt zuerst einige derjenigen Züge fest, welche seither für den italienischen Prachtgarten bezeichnend geworden sind, de re aedificatoria L. IX, c. 4: Grotten von Tuffstein, welche man bereits dem Alterthum nachahmt,

---

[1] Titi Strozzae Aeolostichon. L. II, p. 209. — [2] Diario ferrarese, bei Murat. XXIV, Col. 346. — [3] Diario, l. c. Col. 236. — [4] Vita Phil. Mariae Vicecomitis, auct. Decembrio, bei Murat. XX, Col. 1008. Vgl. Plin. L. V, Ep. 6.

wobei ungeduldige Besitzer das moosige Grün durch grünes Wachs ersetzten; eine Quellgrotte mit Muscheln ausgelegt; ein Gartenportikus, wo man je nach Jahres- und Tageszeit Sonne oder Schatten sucht; ein freier Platz (area); Vexirwasser; immergrüne Alleen von Bux, Myrthen und Lorbeer; die Cypressen mit Epheu bekleidet; die einzelnen Felder des Gartens rund, halbrund und überhaupt in solchen Umrissen, welche auch einen Bauplan schön machen (cycli et hemicycli et quae descriptiones in areis aedificiorum probentur), eingefasst von dichten Hecken; aus dem Alterthum wird hinzugenommen: die korinthischen Säulen als Stützen der Weinlauben, die Inschriften in Buxbeeten, das Pflanzen der Baumreihen in der Quincunx; für Hecken werden besonders Rosen empfohlen; von den Eichen heisst es noch, sie gehören eher in Nutzvillen als in Gärten. Schon damals kamen komische Genrestatuen in Gärten vor, Alberti erlaubt sie, sobald sie nicht obscön seien. (Ueber die Brunnen vgl. unten §. 229 und 253. Villa d'Este mit freier Disposition über die Wasser des Teverone macht eine Ausnahme unter den Gärten vor Sixtus V.)

§. 125.

Antike Sculpturen und Ruinen.

Der italienische Garten schloss frühe ein doppeltes Bündniss mit den römischen Alterthümern: Sculpturfragmente und Inschriften, welche für das Innere von Gebäuden nicht als Schmuck gelten konnten, machten an Gartenmauern zwischen dem Grün eine grosse und wie man wohl bald gefühlt haben wird, elegische Wirkung; auch an den Gartenfronten der Villengebäude wurden römische Reliefs oft in Menge angebracht. Sodann gewann man den baulichen Ruinen nicht nur ihre poetische Schönheit ab, sondern ahmte sie in Gärten nach. Ohne Zweifel gaben hiezu römische Gärten den Anlass, welche in echten Ruinen angelegt waren.

Poggio im Dialog de nobilitate, den er vor 1440 verlegt, [1] lässt sich noch damit ausspotten, dass er sein Gärtlein (zu Terranuova bei Florenz) mit kleinen und fragmentarischen Marmorresten ausgeschmückt habe, um durch die Neuheit der Sache einigen Ruhm bei der Nachwelt zu gewinnen. Der kleine, mit Antiken damals ganz angefüllte Garten des Pal. Medici (Riccardi) die Stätte der Studien des Michelangelo, Vasari VII, p. 203, v. di Torrigiano. Anwendung im Grossen an der Gartenseite des Pal. della Valle zu Rom, eine ganze Façade voller Reliefs und bunt zusammengesetzter Sculpturfragmente, auch Statuen in

[1] Poggii opera ed. Argentin., fol. 25.

Nischen (Vasari VIII, p. 213, v. di Lorenzetto), zur Zeit Rafaels. — Ebendamals in Rom das giardinetto des Erzbischofs von Cypern »mit schönen Statuen u. a. Alterthümern«, darunter ein Bacchus, Vasari X, p. 145, v. di Perino, welcher an den Wänden bacchische Scenen malte; vgl. §. 128. — Giulio Romano brachte seine Antiken lieber im Hause selber an.[1] Statuen wurden auch in besondern Lauben aufgestellt, welchen man die Form von Tempeln etc. gab. Als glücklicher Erfinder der für das emporwachsende Grün besonders geeigneten Holzgerüste war gegen 1550 Girolamo da Carpi berühmt, der den quirinalischen Garten des Cardinals v. Este (zugleich Gründers der Villa d'Este zu Tivoli) damit versah.[2]

Ueber die Ruinensentimentalität vgl. Cultur der Renaissance, S. 186. Die erste ideale Ruinenansicht mit Beschreibung bei Polifilo, im Auszug aber ohne das Bild bei Temanza, p. 12; Trümmer mächtiger Gewölbe und Colonnaden, durchwachsen von alten Platanen, Lorbeern und Cypressen nebst wildem Buschwerk. Vgl. die Palastruinen in den Bildern des XV. Jahrhunderts von der Anbetung des Christuskindes. — Blosse Landschaften mit Ruinen, Vasari XI, p. 31, v. di Gio. da Udine.

Die erste bedeutende künstliche Ruine im Park (barchetto) bei der Residenz zu Pesaro: ein Haus, welches eine Ruine sehr schön vorstellte, darin eine treffliche Wendeltreppe ähnlich der vaticanischen (des Bramante); Vasari XI, p. 90, v. di Genga (um 1528?).

Der Ausdruck schwankt bisweilen zwischen dem Ruinenhaften, dem Grottenhaften und der anderweitig längst ausgebildeten Rustica. Ein Bild dieser Confusion in dem Briefe des Annibale Caro 1538, Lettere pittoriche V, 91, wo wahrscheinlich von den farnesischen Gärten auf dem Palatin die Rede ist, bevor Vignola denselben ihre spätere Gestalt gab. Am Abschluss eines grossen Laubenganges erhebt sich eine Mauer von dunkelm porösem Tuff in absichtlich unordentlichen Blöcken mit beliebigen Erhöhungen und Vertiefungen, in welchen letztern sich Pflanzen ansetzen sollen; das Ganze stellt vor »un pezzo d'anticaglia rosa, d. h. verwittert) e scantonata«; in der Mitte eine Thür, zu den Seiten mit rohen Blöcken, oben mit hängenden Steinmassen, wie ein Höhleneingang; rechts und links in rohen Rusticanischen Brunnen mit Sarcophagen als Trögen und mit Statuen liegender Wassergötter darüber; die Laube mit Epheu und Jasmin an den Seitenmauern, oben mit Weinlaub über Pfeilern bedeckt; der Charakter des Ganzen: »ritirato, venerando.«

Eigentliche künstliche Ruinen blieben doch selten; im Ganzen herrscht theils vollständige Architektur (und zwar z. B. in

---

[1] Vasari X, p. 109, v. di Giulio. — [2] Vasari XI, p. 238, v. di Garofalo.

den einzelnen Triumphbogen, Quellfaçaden etc. der Villa d'Este in ziemlich reichen Formen, anderswo vermeintlich ländliche Rustica), theils blosser Tuffsteinbau ohne Prätension, theils Belegung mit Muscheln, wie sie die Alten liebten. Schon Alberti a. a. O. spricht davon.

§. 126.

Volle Herrschaft der Architektur.

Im XVI. Jahrhundert wird die Herrschaft der Architektur über die Gartenkunst, nicht bloss thatsächlich durch Ueberlassung der letztern an die Baumeister, sondern auch prinzipiell ausgesprochen. Bandinelli an Guido 1551, Lettere pittoriche I, 38: »le cose che si murano, debbono essere guida e superiori a quelle che si piantano.« Serlio's Pläne von Gartenbeeten, Ende des IV. Buches, »welche auch per altre cose dienen könnten,« sind in der That angelegt, wie ein regelmässiges architektonisches Ornamentenfeld.

Bei wechselndem Niveau, sobald die Abstufung in ihr Recht trat, gewannen ohnehin streng symmetrische Anlagen von Terrassen, Balustraden und Treppen die Oberhand.

Entscheidend wirkten vielleicht die prächtigen Rampentreppen, welche in Bramante's grossem vaticanischem Hauptbau aus dem untern Hof in den obern Garten (Giardino della pigna) führten, dessen letztern Abschluss jene colossale Nische mit oberer Säulenhalle (§. 117) bildet. Der obere Garten enthielt ohne Zweifel jene »pratelli e fontane«, welche Bandinelli (ibid.) als Muster aufstellt. (Fig. 101 auf S. 162.)

Nur von diesem Garten, nicht von dem belvederischen achteckigen Hof reden wohl die venezianischen Gesandten des Jahres 1523 (bei Tommaso Gar, relazione della corte di Roma, p. 114, s.). Damals war die eine Hälfte mit Rosen, Lorbeern, Maulbeeren und Cypressen bepflanzt, die andere mit Backsteinplatten gepflastert, zwischen welchen regelmässig angeordnet die schönsten Orangenbäume emporstiegen; in der Mitte lagen einander gegenüber Tiber und Nil, mit Brunnen verbunden; in Nischen standen der Apoll und der Laokoon, in der Nähe des letztern die vaticanische Venus; an der Halle gegen den hintern vaticanischen Garten hin (scheint es) war eine Fontaine, welche die Pflanzen des Gartens tränkte. — Unter Julius und Leo war diess Alles sehr zugänglich; Hadrian VI. beschloss schon in Spanien alles zu sperren. [1]

Dass die Rampen wirklich ausgeführt waren, beweisen alte Abbildungen im speculum romanae magnificentiae. An ihre

---

[1] Lettere di principi I, 87.

Stelle traten später Zeughaus, Bibliothek und Braccio nuovo, so dass die majestätische Längenperspective des Hofes und Gartens verloren gegangen ist. Bandinelli erwähnt weiter Anlagen, welche Rafael für Leo X. und für Clemens VII. gemacht habe; letzteres nur dann richtig, wenn Rafael in Villa Madama für den Cardinal Giulio Medici, später Papst Clemens, auch den Garten angelegt haben sollte.

Die Treppe, welche bald auch in den Palästen um des symmetrischen Anblickes willen sich zur Doppeltreppe ausbildet (§. 106), wird in Gärten höhern Styles schon früher verdoppelt. Die mittlern Absätze, wo möglich in der Hauptaxe der ganzen Villa liegend, verlangen nun eine besondere Ausstattung, hauptsächlich durch Grotten und Brunnen.

Zwei Doppelrampen über einander, mit einer Art von Grotten in dem ebengenannten grossen Hof Bramante's. — Früher symmetrischer Treppenbau mit Marmorbalustraden und sogar mit Hallen im untern Garten des Pal. Doria zu Genua, von Montorsoli seit 1529. Hauptbeispiel auch hiefür: Villa d'Este zu Tivoli (§. 120, 124), wo indess die Doppeltreppen und deren mittlere Nischen etc. schwerlich alle der ersten Anlage von 1549 angehören mögen. — Von Alessi's Villen: V. Pallavicini.

Die kleinern, mehr zierlichen Elemente, Blumenbeete, Orangenpflanzungen, Statuen, kleinere, schmuckreiche Fontainen, früher durch den ganzen Garten zerstreut, werden gegen Mitte des XVI. Jahrhunderts ausgeschieden zu einem sog. Prunkgarten (auch giardinetto), d. h. zu einem besonders regelmässigen Parterre in der Nähe des betreffenden Palastes oder Villengebäudes. Die Lage ist wo möglich vertieft, windstill und gegen Süden, die Wege sind mit Steinplatten belegt. Der Styl ist nahe verwandt, ja fast identisch mit dem der Gärten in Palasthöfen.

Bereits vorhanden in dem grossen Garten hinter dem Vatican, offenbar als sonniger Spazierort in den kältern Jahreszeiten. Später allgemeines Requisit der grössern Villen. (Ob dieser äussere vaticanische Garten, welcher u. a. die Villa Pia, §. 117, 120, enthält, eine Anlage des jüngern Ant. da Sangallo sein mag? Ein Plan »per la vignia del Papa« ist noch von ihm vorhanden, Vasari X, p. 31, Comment. zu der v. di Sangallo.) Der oben genannte innere vaticanische Garten (Bramante's) wahrscheinliches Vorbild.

§. 127.

Mitwirkung der mächtigern Vegetation.

Wie frühe die mächtigern Bäume als Massen geordnet in die Composition aufgenommen wurden, ist nicht auszumitteln; einzeln und in Alleen und kleinern Gruppen hatten sie nie ge-

fehlt; aber ihr ernstes und grosses Zusammenwirken mit Terrassen, Treppen u. s. w. kann erst eingetreten sein, als die Gärten überhaupt gross und die architektonischen Principien ihrer Anlagen völlig ausgebildet waren.

Leider sind die hiefür entscheidenden Anlagen entweder nie ganz ausgeführt, oder wieder zernichtet worden; Giulio's oder Rafael's Garten bei Villa Madama (Vasari X, p. 90, v. di Giulio). Vigna di Papa Giulio III, und Orti farnesiani von Vignola; — Michelangelo's Entwurf für Marmirolo (§. 119) und zwar »sowohl für den Garten, als für die Wohnung darin« (1523), musste wahrscheinlich zurückgelegt werden, weil die Hofkasse von Mantua durch eine prächtige Theatervorstellung in Anspruch genommen war. Auf Sangallo's Plan für den hintern vaticanischen Garten ist u. a. bezeichnet ein »Ort für Tannen und Castanien.« In Castello bei Florenz wird als Abschluss des Fruchtgartens ein Tannendickicht angelegt, welches die Wohnungen der Arbeiter und Gärtner maskirt, in der Mitte des Hauptgartens aber ein Dickicht (salvatico) von hohen Cypressen, Lorbeern und Strauchwerk, mit Labyrinth und Fontainen in der Mitte, anderswo ein drittes Dickicht von Cypressen, Tannen, Lorbeern und Steineichen mit einem Becken in der Mitte.[1] (In Villa Madama führte eine besondere Pforte in ein solches salvatico; sie war flankirt von zwei Giganten Bandinelli's.)[2] — Die grossen Eichenmassen aber lassen noch einige Zeit auf sich warten. — Castello a. a. O. beschrieben nicht sowohl wie es war und ist, sondern wie es Tribolo entwarf. (Seit 1540?) Ausser den Wasserwerken (s. unten) auch Scherze in der Gartenanlage selbst, z. B. mehrere Labyrinthe. Eines wurde damals auch zu Careggi in einem runden Hof angelegt.[3] Die Idee gewiss uralt und in Schloss- und Klostergärten von jeher bekannt.

§. 128.

Gärten von Venedig.

In Venedig, wo Enge und Meerluft die Anlage grosser Pflanzungen verbot, Brunnen nur durch Pumpen möglich waren, und Treppen wegen Einheit des Niveau's nicht vorkamen, entschädigte man sich durch Zierlichkeit und durch Zuthat von Malereien und Sculpturen. Der Sinn gereister Kaufleute blieb auch dem botanischen Sammeln hier länger treu. Vgl. Sansovino Venezia, fol. 137, wo alle wichtigern Gärten aufgezählt sind, auch solche mit Brunnen. — Der Garten Tizian's in allgemeinen Ausdrücken

---

[1] Vasari X, p. 258, ss., v. di Tribolo. — [2] Vasari X, p. 302, v. di Bandinelli. — [3] Vasari XI, p. 60, v. di Puntormo.

gerühmt in einem Briefe des Priscianese bei Ticozzi, vite de' pittori Vecellî, p. 80.

Ohne Zweifel wirkte dieser venezianische Gartenstyl auf manchen Giardinetto im übrigen Italien ein. Wo ein kleiner Hof im Innern eines Palastes zum Garten gestaltet wurde, mochte bisweilen die Vegetation der geringere Theil sein neben dem übrigen Schmuck. Da sehr weniges dieser Art erhalten ist, muss auf eine Nachbildung, den kleinen Hofgarten in der Residenz zu München, verwiesen werden. (Fontainebleau?) Ueber die künstlerische Ausbildung des Holzgerüstes der Lauben, die besonders auch in kleinen Gärten vorkamen, vgl. §. 125. Ueber die Malereien an den Mauern, Loggien, Brunnennischen etc. solcher kleinen Gärten einige späte Notizen bei Armenini, de' veri precetti della pittura, p. 197, ss. Er verlangt besonders Landschaften mit reicher Staffage und Mässigung des Tones und nennt von den damals erhaltenen Gartenmalereien: die im Garten des Hauses Pozzo zu Piacenza, von Pordenone, — und die schon §. 125 angeführten des Perino del Vaga im Garten des Erzbischofs von Cypern zu Rom, wo die Fresken (bacchischen Inhaltes) auf die daselbst aufgestellten Statuen berechnet waren. — Einfarbige mythologische Malereien, Vasari XI, p. 22, v. di Gherardi. — Uebrigens redet schon L. B. Alberti, de re aedificatoria, L. IX, c. 4, auch von Gartenmalereien: »amoenitates regionum, et portus (Seehäfen) et piscationes, et venationes, et natationes, et agrestium ludos, et florida, et frondosa.«

§. 129.

Gärten der Barockzeit.

Mit den frühesten grossen Villen der Barockzeit (§. 120, 121) erst vollendet sich der italienische Gartenstyl, nicht ohne bestimmenden Einfluss von Castello und andern mediceischen Villen, sowie von Villa d'Este.

Gänzliche Ausscheidung des Botanischen; die Fruchtbäume und Spaliere in besondern verborgenen Abtheilungen; das Nutzbare überhaupt dem Auge nach Kräften entzogen, doch keineswegs verabsäumt; hinter den dichten Lorbeer- und Cypressenwänden der Alleen vermiethbare Gemüsefelder u. dgl. Ausbildung der Wasserkünste in's Grossartige, die Scherze beseitigt; grosse streng architektonische Composition; alle Absätze architektonisirt; die Bäume, besonders Eichen, als Massen wirkend; die Treppen und Balustraden als sehr wesentlich behandelt; der Prunkgarten in scharfem Gegensatz zum Uebrigen; herrschende Prospecte auf Brunnen, Grotten, Gruppen etc.

B. DECORATION.

I. Kapitel.

Wesen der Decoration der Renaissance.

§. 130.

Verhältniss zum Alterthum und zur gothischen Decoration.

Die Renaissance wurde von den decorativen Arbeiten des römischen Alterthums nicht viel weniger angezogen als von dessen Bauten. Auf jenen beruht die Welt von Zierformen, welche sie theils an monumentalen, theils an beweglichen Geräthen, theils an den Gebäuden selbst zu entwickeln begann.

Bei dem hohen und kräftigen Sinn der neuen Kunst schadete es nicht viel, dass man die Werke der guten und der gesunkenen römischen Zeit Anfangs wenig unterschied. Die Hauptvorbilder waren Anfangs eine beschränkte Anzahl prächtiger Thüreinfassungen, dann Altäre, dreifüssige Untersätze, Candelaber, Vasen, Sarkophage u. s. w. Erst später kamen die Stuccaturen und Malereien der Titusthermen hinzu.

Die Architektur, mehr als einmal von der Oberherrschaft eines Decorationsstyles bedroht, behauptete durch das Verdienst der grossen Florentiner den Pfad ihrer hohen Bestimmung (vgl. §. 34). Eher konnte sich im XV. Jahrhundert die Sculptur beschweren, dass ihr die Decoration einen Theil ihrer Aufgabe vorwegnehme.

Pompon. Gauricus, de sculptura liber (vor 1505) bei Jac. Gronov. thesaur. graecar. antiquitatum, Tom. IX, Col. 738: Die Hauptaufgabe des Sculptors sei der Mensch »ut hominem ponat, quo tanquam ad scopum tota eius et mens et manus dirigenda

quanquam satyriscis, hydris, chimaeris, monstris denique, quae nusquam unquam viderint, fingendis (es sind die figürlichen Bestandtheile der Arabesken und diese überhaupt gemeint) ita praeoccupantur, ut nihil praeterea reliquum esse videatur. Dii Deaeque omnes! neminem unum esse qui, quo sibi proficiscendum sit, videat! qui ad finem respiciat!« etc.

Von der starken Uebertreibung abgesehen, hat in der That das einfassende, einrahmende Element einen Grad der Entwicklung erreicht und Mittel in Anspruch genommen, wie in keiner andern Kunstepoche, und doch nicht so, dass man diess ungeschehen wünschen möchte; das Verhältniss zu dem Eingefassten, mag es Sculptur oder Malerei betreffen, ist ein consequentes und in sich harmonisches.



Fig. 125. Weihwasserbecken im Dom zu Siena. (Nohl.)

Auf keinem andern Gebiete der Kunst und der Cultur überhaupt zeigt sich die Renaissance dem römischen Alterthum so völlig geistesverwandt, als hier. Sie bildet an dem Ueberlieferten ganz unbefangen weiter, als wäre es ihr Eigenthum, combinirt es immer von Neuem und erreicht stellenweise die höchste Schönheit. (Schon die Cosmaten (§. 16) sind in ihren Decorationsarbeiten wahre Vorläufer der Renaissance.

Das gothische Detail muss die Italiener des XIV. Jahrhunderts in der Decoration noch mehr unglücklich gemacht haben, als in der Architektur; umsonst hatten sie es mit römischen Horizontalen und Gesimsen, mit antikem Laubwerk u. s. w. versetzt, wodurch es nur noch irrationeller wurde. Ihre Sehnsucht nach etwas Anderm muss auf das Höchste gestiegen sein schon hundert Jahre bevor im Norden das Gothische seinen letzten prachtvoll lebendigen Sprössling, den Decorationsstyl des sinkenden XV. Jahrhunderts trieb. Während nun in der italienischen Baukunst das Gothische sich noch neben der Renaissance behauptete (§. 23), erlosch es in der Decoration sogleich und fast vollständig, als die ersten Arbeiten des neuen Styls da waren. (Die sehr wenigen Ausnahmen in Venedig, s. Cicerone S. 213, 269 und in Genua S. 197, bestätigen nur die Regel.)

Sogleich wetteiferte man nun mit den kühnsten und prächtigsten römischen Motiven; das Weihbecken Quercia's im Dom von Siena (Fig. 125) erreicht mit dem ersten Sprunge einen Inhalt, der dem reichsten römischen Candelaber parallel steht, und ist doch völlig unabhängig von einem bestimmten Vorbilde.

Der höchste Aufwand wird der neuen Decoration sofort gegönnt in geistiger, wie in materieller Beziehung.

§. 131.

Das architektonische Element und die Flächenverzierung.

Indess war die Decoration der Renaissance durch unsichtbar mitwirkende Pracedentien verhindert, einen rein von der Architektur ausgeschiedenen, prinzipiell in sich abgeschlossenen Styl zu entwickeln, wie die des Alterthums es vermocht hatte.

Die wichtigsten Aufgaben, Grabmäler und Altäre, seit dem Mittelalter wesentlich als Architekturen gestaltet, blieben es auch jetzt bis zu einem hohen Grade. Dabei behauptet sich schon die architektonische Gebälk- und Sockelbildung, statt der verzerrten Wellenprofile des decorativen römischen Styles; sodann der Pilaster mit seinem Capitäl. Auch bei den bewegtern Formen, wie z. B. an Candelabern und Weihbecken, erreichte man dann die römische Freiheit und Flüssigkeit nicht völlig; es fehlt der Blätterumschlag der obern Ränder, die Vielartigkeit der vegetabilischen Simse sowie der Hohlkehlen. Allerdings wäre man bei der Absicht auf ungeheuren Reichthum nicht wohl zum Ziele gelangt ohne ein stärkeres architektonisches Element.

Die Abhängigkeit von den Formen der Architektur ist indess unendlich viel geringer als im nordisch Gothischen, dessen Decoration sogar nur eine höchst erleichterte und belebte Architektur ist.

Gegenüber dem Alterthum ist es etwas wesentlich Neues, dass die Renaissancedecoration Flächen jeder Art mit Zierformen auf das Wohlgefälligste auszufüllen verstand.

Das Alterthum schmückte die Flächen oder Felder mit figürlicher Darstellung (Reliefs oder einzelne Relieffiguren an Altären, an den Seiten der Candelaber, an Grabcippen etc., Wandmalereien) oder es überliess sie (an den Mauerwänden) der Incrustation, d. h. es liess den Stoff sprechen. Neutrale Zierformen kannte nur die Teppichwirkerei mit ihren Dessins, d. h. sich wiederholenden Motiven.

Ausserdem mussten die deckenden Theile von jeher durch Schmuck nach dem Ausdruck der Leichtigkeit streben. Die Römer gingen hierin ohne Zweifel noch weiter, als wir es aus den vorhandenen Resten (Soffiten zwischen Tempelsäulen, Cassetten an Flachdecken und Gewölben) nachweisen können; ihre sprüchwörtlich gebrauchten Lacunaria waren gewiss oft mit Pracht überladen. Allein es war bei Weitem nicht genug davon erhalten oder bekannt, um die Renaissance für die Flächenverzierung im Allgemeinen zu fördern.

Im Mittelalter begnügten sich der romanische sowohl als der gothische Styl, wo sie die Flächen nicht den Figuren überliessen, mit aufgemalten Teppichmotiven. Die Decoration des Islams, gemalt, glasirt oder mosaicirt, ist lauter fortlaufender Teppichstoff ohne Rücksicht auf eine bestimmt begrenzte Fläche. Das Ungenügende des Prinzips wird besonders an den Gefässen sichtbar. — Von der byzantinischen Flächenverzierung gilt beinahe dasselbe.

Das einzige Präcedens für das was die Renaissance zu leisten sich anschickte, waren spätrömische Pilaster, zumal aus diocletianischer Zeit, welche Arabesken, von einem Rahmenprofil umgeben, enthalten (Pilaster am Arco de' Leoni zu Verona; am Bogen der Goldschmiede zu Rom enthalten die Pilaster nur reich geschmückte Feldzeichen).

Die Renaissance zuerst respectirte und verherrlichte eine bestimmte Fläche als solche. Die Vertheilung oder Spannung des Ziermotives im Raum, seine Beziehung zum umgebenden Rahmen oder Stand, der Grad seines Reliefs oder seiner Farbe, die richtige Behandlung jedes Stoffes schaffen zusammen ein in seiner Art Vollkommenes. Dass man jedoch im Ganzen die Alten nicht erreicht habe, ist das Gefühl Vasari's (XI. p. 74, v. di Mosca).

§. 132.

Uebersicht der Ausdrucksweisen.

Die Formensprache der Renaissancedecoration ist ungeheuer reich und redet fast an jedem einzelnen Werk aus verschiedenen Tönen zu gleicher Zeit. Das Hauptelement ist ein ideal-vegetabilisches, auf allen Stufen von dem beinahe Wirklichen bis zur traumhaft spielenden Verflüchtigung und anderseits bis nahe an die mathematische Versteinerung. Dazu kommen figürliche Darstellungen, welchen die Decoration nur als Einfassung dient; figürliche Zuthaten innerhalb der Decoration selbst, sowohl Menschen und Thiere als leblose Gegenstände; endlich Uebergänge aus dem Vegetabilischen in das Menschliche und Thierische. Dieses Alles kann im flachsten wie im stärksten Relief, ja in blosser Linearzeichnung, einfarbig oder vielfarbig, mit idealer oder fast wirklichkeitsgemässer Bemalung dargestellt sein, ja in einzelnen Stuccaturwerken können sich fast alle denkbaren Ausdrucksweisen mit einander vereinigen.

Die mehr als hundertjährige Blüthe dieser grossen und complicirten Kunstgattung verdankt man wesentlich dem Umstande, dass die grössten Baumeister, Bildhauer und Maler sich derselben unaufhörlich annahmen und ihr oft einen grossen Theil ihres Lebens widmeten (vgl. §. 14). Die Bildhauer behandelten

lange Zeit förmlich das Decorative und das Figürliche als gleichberechtigt (§. 130), die Maler wurden bei Anlass des Gewölbemalens unvermeidlich in die Decoration hineingezogen; die grossen Baumeister aber liebten fast alle die ornamentalen Arbeiten, und wenn sie ihre Bauten dennoch einfach und gross componirten, so ist ihnen diess, und zwar von Brunellesco an, desto höher anzurechnen.

Das Zusammenmünden fast sämmtlicher decorativer Ausdrucksweisen erfolgt dann in Rafael's Loggien. Der Anstoss, welchen die Titusthermen u. a. gemalte und stucchirte Räume des Alterthums gegeben haben mochten, ist hier in jeder Beziehung gewaltig überboten.

§. 133.

Bedeutung des weissen Marmors.

Obgleich jedem Stoffe seine wahren Bedingungen abgesehen und keine Surrogate gestattet wurden, war es doch von Wichtigkeit, dass in dem tonangebenden Lande, Toscana, der weisse Marmor das Hauptmaterial der Decoratoren war und blieb.

So schon in der ganzen pisanischen Sculptorenschule. Nur der weisse Marmor fordert zu beständiger. Veredelung der Formen auf, nur er konnte mit den antiken Marmorsachen in Wetteifer treten. Andere Steingattungen, gebrannter Thon (auch mit Glasirung) Stucco, Erz, edle Metalle, Holz und selbst decorative Malerei empfanden nur wohlthätige Folgen von der Führerschaft dieses unvergleichlichen Stoffes.

Im stärksten Gegensatz hiezu ist der spätgothische Decorationsstyl des Norden wesentlich Holzschnitzerei, auch wenn die Ausführung in Stein geschieht und wenn die Formen alle ursprünglich vom Stein abgeleitet sind.

II. Kapitel.

Decorative Sculptur in Stein.

§. 134.

Die Arabeske.

Wenn auch jede Gattung ihr eigenes Gesetz hat, und wenn jedes einzelne Werk von höherer Bedeutung einen besondern Massstab des Urtheils verlangt, so wird doch die Erkenntniss

der Geschichte des Ornamentes sich speciell an das in Stein, zumal in Marmor Gemeisselte halten müssen und innerhalb derselben vorzüglich an die Arabeske.

Rabeschi im engern Sinne sind nur die aufsteigenden Füllungszierrathen der Pilaster, wie aus dem Zusammenhang bei Lomazzo, trattato dell' arte, p. 421 (vgl. §. 137) hervorgeht, wo sie von den Friesen (fregi) unterschieden werden. Doch bezeichnen schon die Italiener damit jede Art von ausfüllendem, zusammenhängendem Zierrath, von Verherrlichung der Fläche.

Die Aufgabe war: die mehr idealen oder mehr realen Pflanzen sowohl in Betreff der Blätter als der Verschlingungen und Windungen edel zu bilden, sie mit belebten sowohl als leblosen Gegenständen richtig zu vermischen, oder wenn das Grundmotiv statt einer Pflanze mehr eine Trophäe ist, dieselbe aus schönen und unter sich anmuthig zusammenhängenden Gegenständen zu componiren.

Die Pflanzen, die idealen meist dem Akanthus und dem Weinlaub sich nähernd, die realistischen allen möglichen Blättern und Früchten nachgebildet, beginnen unten gerne mit einem Candelaber oder Gefäss, ja bisweilen bildet der Candelaber, mit Zwischenschalen u. a. reichen Absätzen, bis oben den Stamm, um welchen die Blätter spielen. An Kirchenpforten erklärt sich das Motiv als ideales Nachbild eines festlichen Laubschmuckes. Nistende und pickende Vögel beleben oft das Ganze. (Benv. Cellini I, 31 bemerkt, dass in der lombardischen Decoration Epheu und Zaunrübe, in der toscanischen und römischen der Bärenklau, d. h. der Akanthus herrsche.)

Die mehr trophäenartigen Arabesken bestehen zum Theil aus Waffen, die an einem Stabe befestigt sind (so vorherrschend an den Thürpfosten im Pal. v. Urbino) meist aber aus einer originellen Mischung aller möglichen belebten und todten Gegenstände. Auch an heiligster Stätte, in den Arabesken der Marmoraltäre war man über das Sachliche ganz unbedenklich; es kommen wohl etwa heilige Geräthe, Cherubim u. dgl. vor, aber meist ganz Profanes und Beziehungsloses. Wiederum verwandelt sich der Träger des Ganzen in einen aus candelaberartigen Gliedern zusammengesetzten Prachtkörper, an welchem Thiere, Fabelwesen, Thierköpfe, menschliche Gestalten, ja kleine Gruppen als Träger, Draperien, Putzsachen, Wappenschilde, Waffen, Bänder, Kränze mit Medaillons, Füllhörner und andere anmuthige Sachen angebracht sind. — Das Alterthum hatte es, von seiner Uebung in Trophäenfriesen aus, auch wohl einmal zu einer aufsteigenden Trophäenverzierung gebracht, wie z. B. an zwei Pfeilern in der Galerie der Uffizien, welche misslungen genug sind; es hatte auch wohl (§. 131) Feldzeichen in seine Pilaster aufgenommen; — allein von der Vielartigkeit des Reichthums und von der sichern

Behandlung, welche die aufsteigende Verzierung jetzt erreichte, finden sich im Alterthum kaum die ersten Anklänge. — Wesentlich hängt damit zusammen, dass die Renaissance das Canneliren von Anfang an verschmähte (§. 35).

Im XV. Jahrhundert ist die Arabeske meist symmetrisch, d. h. die Thiere und Gegenstände sind entweder verdoppelt oder gerade vorwärts gerichtet dargestellt; im XVI. Jahrhundert findet man sie malerisch verschoben, in Schrägansicht, oft ziemlich unruhig in der Wirkung.

Ausserdem leistet die Marmorsculptur das Höchste und Zierlichste auch in Friesen, in leichten schwungvollen Aufsätzen und Bekrönungen, in Füllungen aller Art, wozu dann noch die Formen der Sarkophage, Urnen, Weihbecken u. a. monumentaler Geräthe kommen.

Neben und zwischen dem leichten Phantasieornament, wie es in der Arabeske herrscht, tritt ein stärker plastisches, auch der Wirklichkeit sich mehr näherndes Ornament auf in Gestalt von Fruchtschnüren, Voluten, Masken, Thieren, Thierfüssen, Thierköpfen, Muscheln u. s. w. nebst menschlichen Gestalten in höherm Relief oder Freisculptur.



Fig. 126. Taufbecken im Dom zu Orvieto. (Nohl.)

§. 135.
Siena und Florenz.

Florenz und Siena sind von Anfang an die wichtigsten Werkstätten, von wo aus der neue Decorationsstyl des Marmors sich über Italien verbreitet. Rom, welches die grösste Menge von ausgezeichneten Arbeiten besitzt, ist darin gerade von den Toscanern abhängig.

Siena hat die Priorität mit Jacopo della Quercia, welcher ausser dem (wie es laut Milanesi II, p. 436, scheint, angezweifelten) Weihbecken in dem Dom von Siena, das Grab der Flavia del Carretto im Dom von Lucca 1413 fertigte, das früheste Werk der entschiedenen Renaissance mit Genien und [illegible].[1] Sodann soll das prächtige Weihbecken im Dom von Orvieto 1417 von einem Matteo Sanese gefertigt sein. (Fig. 126.)

---

[1] Vasari III, p. 21, Nota; v. di Quercia.

Die hohe Wichtigkeit, welche Siena den Marmorarbeiten beilegte, wobei man sich durchaus nicht an Stadtkinder (wie z. B. Vecchietta 1412 — 1480) band, erhellt aus den genauen Contracten mit dem Florentiner Bern. Rossellino über eine Thür im Pal. Pubblico 1446 (Milanesi II, p. 235), sodann mit Urbano da Cortona über einen Prachtaltar im Dom (ib. p. 271) u. s. w. Der Mailänder Andrea Fusina arbeitete 1481—1485 den grossen Wandaltar des Card. Piccolomini im Dom (ib. p. 376, vgl. §. 144) und Michelangelo, der später (seit 1501) einige Figuren für diesen Altar schuf, meisselte vielleicht zugleich das herrliche marmorne Ciborium für den Hochaltar in S. Domenico, welches ihm zugeschrieben wird. — Und zu gleicher Zeit besass Siena die Künstlerfamilie der Marrini (nicht Marzini), wovon Lorenzo einer der grössten Meister dieses Faches und ein sehr bedeutender Bildhauer war. Ihm gehört die Marmorbekleidung des Einganges zur Libreria im Dom und der Hochaltar in Fontegiusta, das vielleicht allerschönste Werk der ganzen Gattung, sowohl in Betreff des Figürlichen als des Decorativen. [1] Bald. Peruzzi zeichnete ihm vielleicht den schönen Marmorsitz vor, den er für die Halle der Nobili arbeitete. [2]

Eine ununterbrochene Uebung dieses Zweiges aus eigenen Kräften hat jedoch nur Florenz, wo im Jahr 1478 sich 54 Werkstätten befanden, »für Arbeiten in Marmor und Sandstein, in Relief, Halbrelief und Laubwerk.« [3] Ohne Zweifel wurde Vieles auswärts versandt.

Brunellesco's Zierarbeiten, schön und sehr gemässigt: die Lesekanzel im Refectorium der Badia bei Fiesole und der Brunnen in dessen Vorraum (?); das Weihbecken in S. Felicità zu Florenz (ob noch vorhanden?), vielleicht auch der Sacristeibrunnen in S. Lorenzo, ein Werk von einfach genialer Erfindung, das indess zwischen B. und Donatello und Verocchio streitig ist. [4] Die sonstigen Arbeiten des letztern, nicht frei von Wunderlichkeiten, haben wenig Einfluss auf die Gattung als solche gehabt; schon mehr diejenigen des Michelozzo, der sich [5] als Donatello's Compagnon zur arte dell' intaglio bekennt, nämlich die Decoration der Capelle im Pal. Medici (Riccardi), seine Altartabernakel in S. Miniato und der Annunziata etc. (vgl. §. 34); wiederum weniger die des Bern. Rossellino (Grabmal des Lionardo Aretino in S. Croce). — Was die Zeichnungen in Filarete's Baulehre (§. 31) ergeben, ist uns nicht bekannt.

Der vollendete Reichthum und Geschmack in der Anordnung und Abstufung: Desiderio da Settignano (Grabmal des Carlo

---

[1] Vasari V, p. 284, v. di Pinturicchio; Milanesi III, p. 76. s. — [2] ib. p. 137. — [3] Fabroni, Laurent. Med. magnif. vita, Adnot. 200. — [4] Vasari III, p. 259, v. di Donatello. — [5] Gaye I, p. 117.

Marzuppini in S. Croce, Wandtabernakel im Querschiff von S. Lorenzo). — Sein Schüler Mino da Fiesole, von hoher Bedeutung als Decorator überhaupt und insbesondere als der, welcher die vollendete Marmordecoration nach Rom brachte; Vasari IV, p. 232, v. di Mino, mit einer unbilligen Polemik gegen denselben; die besten erhaltenen Werke, die Grabmäler in der Badia zu Florenz; in Rom ist ausser einigen Original-

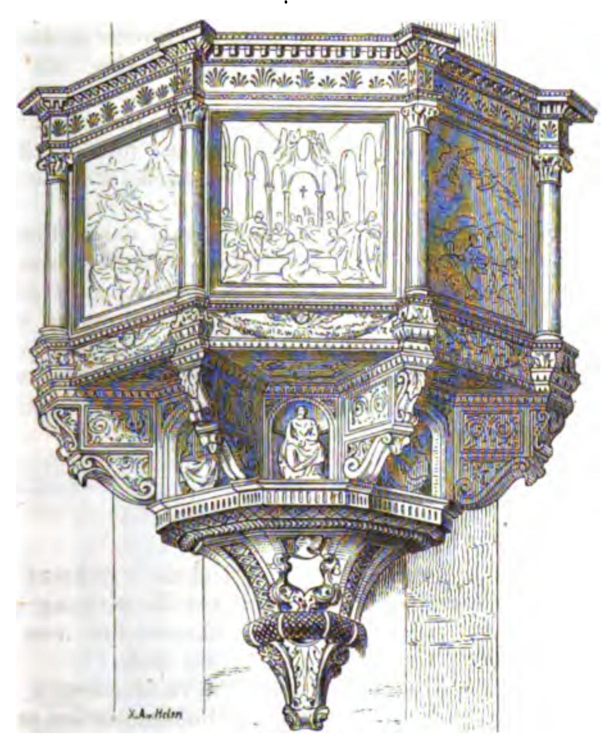


Fig. 127. Kanzel in S. Croce zu Florenz. (Nohl.)

arbeiten die Nachwirkung Mino's sichtbar an den sehr zahlreichen Altären, Prälatengräbern und Sacramentbehältern, zumal in S. M. del Popolo.

Ein ganz freies Meisterwerk von schönster Harmonie: die Kanzel in S. Croce zu Florenz, von Bened. da Majano (Fig. 127). Den Gipfelpunkt bilden dann die zwei berühmten Prälatengräber im Chor von S. M del popolo zu Rom, Werke des Florentiners Andrea Sansovino (§. 141).

Die meiste römische Arbeit ist namenlos; einen Cristoforo da Roma rühmt der Anonimo di Morelli wegen seines zarten Laubwerkes bei Anlass von S. Vincenzo in Cremona (vgl. §. 136).

Im Jahr 1506 heissen (Lettere pittoriche III, 196) Giovan Angelo Romano und Michel Cristofano aus Florenz »i primi scultori di Roma« und diesen möchte manches vom Besten angehören.

Die spätesten Florentiner, welche noch berühmte Decoratoren und Bildhauer zugleich waren: Andrea da Fiesole (Vasari VIII, p. 137, ss., v. di A. da Fiesole) und Benedetto da Rovezzano (ibid. p. 176, ss., v. di Rovezzano); letzterer arbeitete z. B. Kamine, Handbecken, Wappen mit Bandwerk, Grabmäler, Pforten und ein Heiligengrab, welches jetzt stückweise in den Uffizien aufgestellt ist; seine Arabeske ist schon derber als die der Vorgänger.

Von den Schülern des Andrea, Maso Boscoli und Silvio Cosini (beide von Fiesole) wurde der letztere mit der Zeit Executant bei Michelangelo und dann in Genua bei Perino del Vaga für Stuccaturen.

In den glasirten Thonarbeiten der Schule der Robbia ist die Arabeske, im Bewusstsein des weniger feinen Stoffes, bescheidener als in Marmor; allein die kräftige Composition des Ganzen, die herrlichen Fruchtschnüre und die weise Abwechselung von bloss Plastischem und bloss Gemaltem geben diesen Sachen einen sehr hohen Werth (Altäre, Heiligennischen, der Sacristeibrunnen in S. M. novella zu Florenz etc.). Ihre Farben bloss: gelb, grün, blau, violett und weiss.

§. 136.

Das übrige Italien.

Die Decoration des Palastes von Urbino erscheint als eine zwischen toscanischer und oberitalienischer Einwirkung getheilte. Neapel und Genua besitzen wenig Einheimisches von höherm Werthe. Oberitalien bildet ein Gebiet für sich.

Im Pal. v. Urbino prachtvolle Thüreinfassungen (§. 134), Kamine (Fig. 128), Simse, zum Theil an Bolognesisches erinnernd; Einiges mit Gold und Blau bemalt. — Neapel zehrt im XV. Jahrhundert von Florenz (Grabmäler von Rossellino, Donatello etc.) und erhält erst spät im XVI. Jahrhundert mit Giovanni da Nola, Girolamo Santacroce, Domenico di Auria eine selbständige Schule von Decoratoren-Sculptoren, als im übrigen Italien die Gattungen sich bereits schieden (Grabmäler in vielen Kirchen, Brunnen des Auria bei S. Lucia). — Genua nimmt im XV. Jahrhundert wesentlich am oberitalienischen Style Theil; das Beste eine Anzahl Thüreinfassungen, worunter die prachtvolle, von einer Kirche entlehnte, in einem Hause auf Piazza Fossatello. Im XVI. Jahrhundert die Arbeiten des Montorsoli und mehr classicistisch: der Tabernakel der Johannescapelle im Dom (§. 80) von Giac. della Porta 1532.

In Venedig war die Incrustation (§. 42, 43) eine Rivalin der Decoration; letztere ist wesentlich auf möglichst reiche Ausfüllung der Pilaster, Friese, Fenstereinfassungen an Gebäuden beschränkt (M. de' Miracoli aussen und innen, Scuola di S.

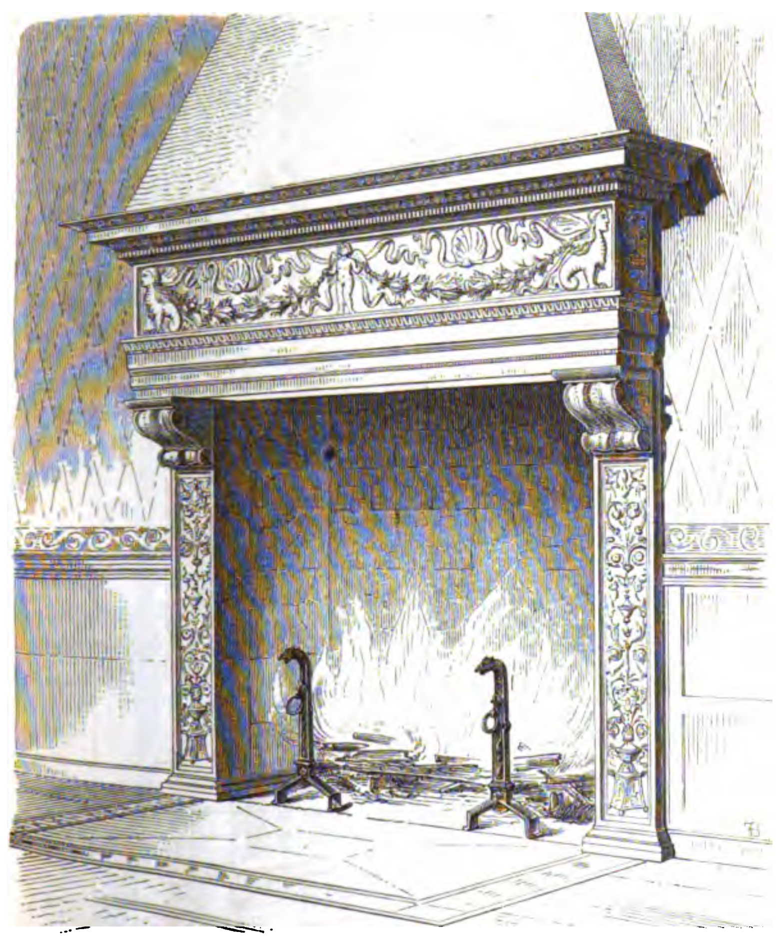


Fig. 128. Kamin im Pal. v. Urbino.

Marco, hintere Theile des Dogenpalastes), während die Altäre und Grabmäler nur mässigen Gebrauch davon machen und vom Anfang des XVI. Jahrhunderts an fast gänzlich darauf verzichten, um sich rein in plastischen und architektonischen Formen zu bewegen. So ist hier durchschnittlich die Architektur decorativer und die Decoration architektonischer als anderswo. Doch bleiben

ausser einigen phantastisch reichen Kaminen im Dogenpalast die Arbeiten des Alessandro Leopardo wahre Wunder des von den

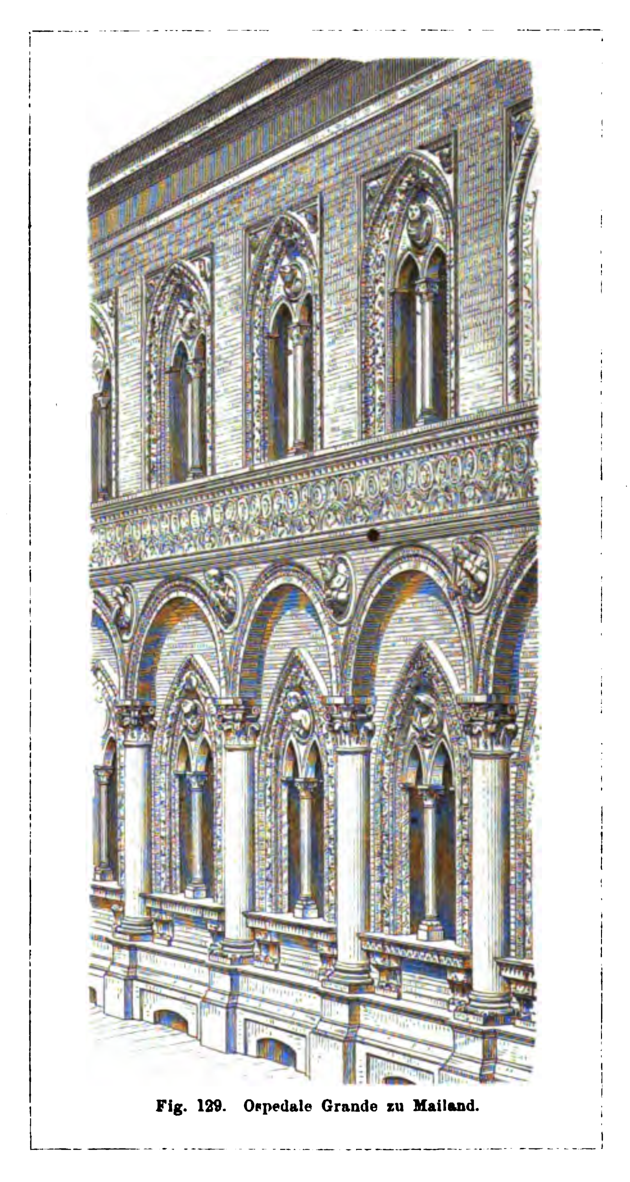


Fig. 129. Ospedale Grande zu Mailand.

herrschenden Manieren unbeirrten Schönheitssinnes: die Basis der Reiterstatue des Colleoni 1495, das Grabmal des Dogen Vendramin

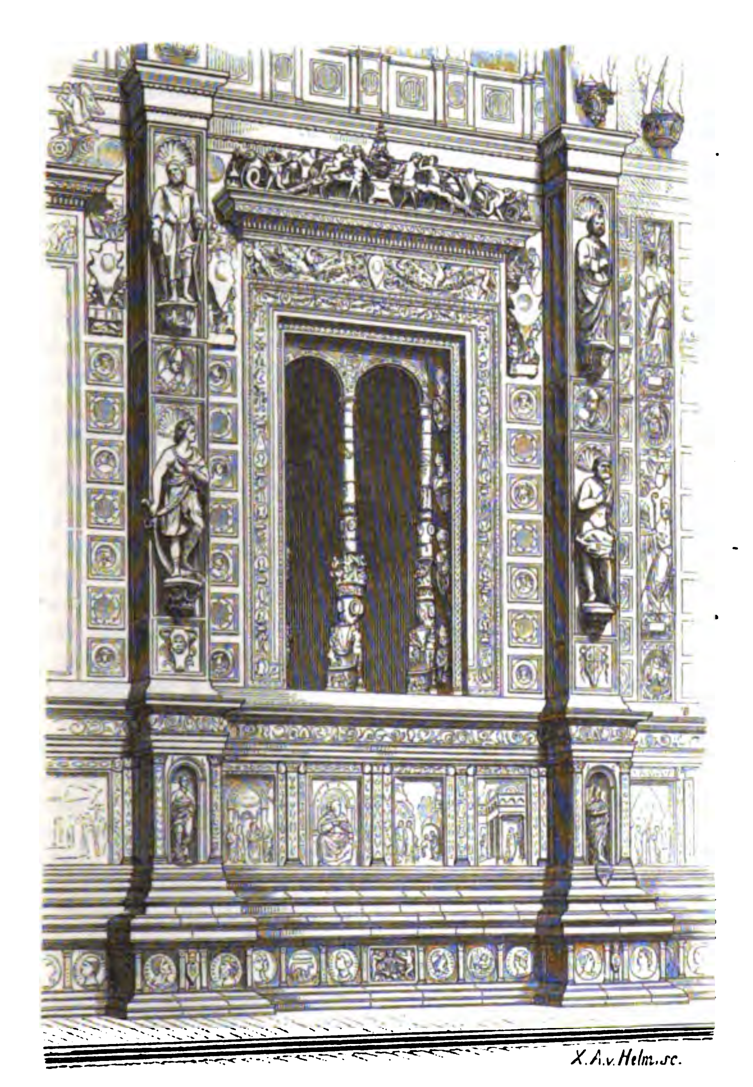


Fig. 130. Fenster der Certosa bei Pavia.

in S. Giovanni e Paolo etc. — In der Arabeske hat alles sich schlängelnde Rankenwerk eine ungemein viel bessere Bildung, als die senkrecht aufspriessenden vegetabilischen Motive und vollends die trophäenartigen.

Im übrigen Oberitalien scheidet sich ein Marmorstyl und ein Styl in Backstein, Stucco u. a. weniger edlem Material. Der letztere hat seinen Hauptanhalt an Bologna, wo die vorhandenen Marmorsachen sogar weniger eigenthümlich sind als diejenigen in den genannten Stoffen; in diesen das beste von Formigine und Properzia de' Rossi. (Es wird jedoch auch ein Marmorarbeiter, Jacopo Duco um seines Laubwerkes willen besonders gerühmt; Vasari IV. p. 251, v. di Ercole Ferrarese.) — Sehr eigenthümlich das prächtige Stuccograbmal Gozzadini in der Servitenkirche, von Gio. Zacchio. Die bedeutendste Backsteindecoration ist wohl diejenige an der Façade des Ospedal maggiore zu Mailand (Fig. 129, vgl. §. 44, 107), und an den Hofhallen der Certosa zu Pavia (§. 46). Im Ganzen ist die Decoration in diesen unedeln Stoffen bei aller Kraft und Fülle weniger fein empfunden und wird besonders im Stucco mit der Zeit ziemlich schwülstig.

Der Marmorstyl hat seine wichtigste Stätte an der Façade der Certosa zu Pavia (§. 71), wo sehr namhafte Meister sowohl Decoration als Bildwerke übernahmen: Gio. Ant. Amadio, Cristoforo da Roma (§. 135), Andrea Fusina (§. 135), Cristoforo Solari, genannt il Gobbo (§. 67), Agostino Busti, genannt Bambaja u. a. m. Von einziger Pracht und Schönheit sind besonders die Candelaber als Fensterstützen und die Ausstattung der Fenster überhaupt. (Fig. 130.) Dazu kommt noch Manches von der Decoration des Innern; — ferner eine Anzahl von Altären und Grabmälern in mailändischen Kirchen (S. M. delle Grazie etc.), Arbeiten im und am Dom von Como, an der Façade von Lugano, die Cap. Colleoni zu Bergamo, Altareinfassungen in den Kirchen von Vicenza, auch zu Verona; — endlich im Santo zu Padua die Decoration der Pfeilerhalle, welche den Eingang der Antoniocapelle bildet, von Matteo und Tommaso Garvi aus dem Mailändischen, mit Hülfe des Vicentiners Pironi. (Ueber diesen und den Giovanni von Vicenza, welche in ihrer Heimath viel gearbeitet haben, Vasari XIII, p. 105, v. di Jac. Sansovino.)

Das Gemeinsame dieses oberitalischen Marmorstyles gegenüber dem florentinischen liegt in seiner reichen, unbedenklichen Fülle, welche sich auch auf die Umdeutung gothischer Formen einlässt. Die Pyramiden des Domes zu Como, §. 81; die vortretenden Portalsäulen, §. 37, 51, jetzt bisweilen zu prachtvollen selbst mit Figuren reich besetzten Candelabern umgestaltet; z. B. am Seitenportal des Domes zu Como und an der oben erwähnten

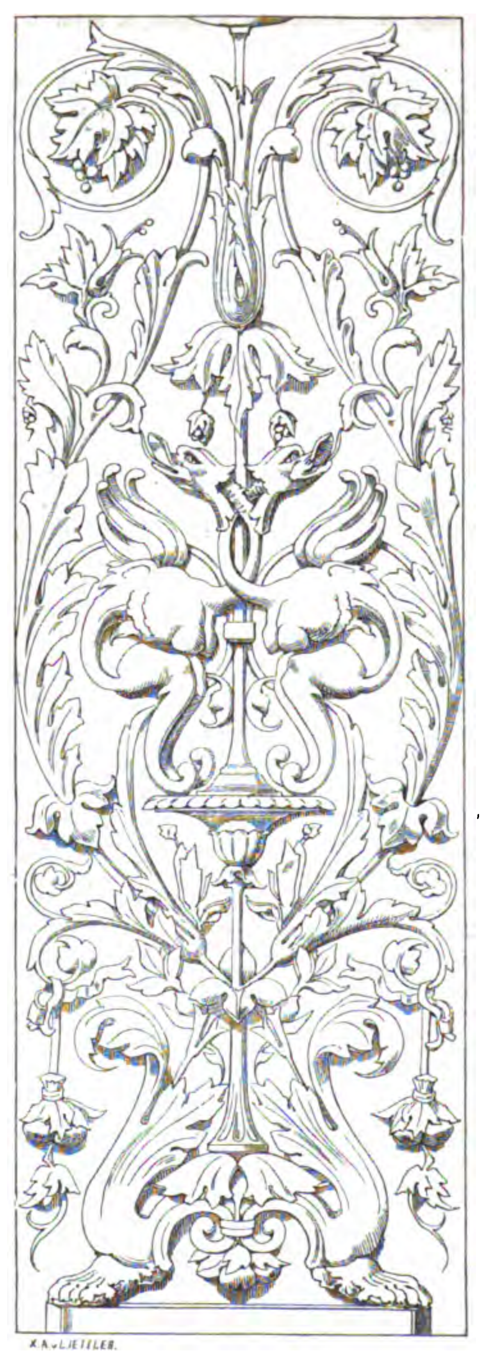


Fig. 181. Pilaster von S. Satiro zu Mailand. (Lasius.)

Thüre auf Piazzo Fossatello zu Genua. Das Relief der Zierformen ist stärker, die Grundfläche mehr angefüllt, ja mit Sachen überfüllt. Der Styl des Einzelnen aber ist in den bessern Werken so edel, fein und ideal als an den bessern florentinischen.

Die unedlern Stoffe geriethen eben durch Mitmachen dieses vollen Reichthums in Nachtheil; ihre Schönheit würde viel eher in einer gewissen Strenge, namentlich in mässiger Anwendung der unbelebten Gegenstände zu finden gewesen sein, wie das wundervolle Rankenwerk der Pilaster in der Sacristei von S. Satiro zu Mailand (Fig. 131) deutlich zeigt. (Wahrscheinlich mit dem Gebäude von Bramante, vgl. §. 80.) Hier vermisst man den weissen Marmor nicht, so wenig als bei den Robbia (§. 135). Für die Anfänge dieses ganzen oberitalischen Decorationsstyles musste wichtig sein das noch von Lomazzo (trattato dell' arte, p. 423) citirte inhaltsreiche »Grotteskenbuch« des Troso von Monza, eines Malers um 1450.

§. 137.

Decorativer Geist des XVI. Jahrhunderts.

Schon beinahe vom Beginn des XVI. Jahrhunderts an absorbirt an Grabmälern und Altären die zum Lebensgrossen und Halbcolossalen fortgeschrittene Sculptur die Mittel und die Aufmerksamkeit. Das architektonische Gerüste verliert mehr und mehr die Arabesken und andere Zierden und wird wieder zur blossen Architektur. Die Decoration verwendet bald ihre wesentlichsten Kräfte auf die Gewölbe.

Michelangelo's Feindschaft gegen die Arabeske an Sculpturwerken: »gli intagli .... se bene arrichiscono l'opere, confondono le figure«; Vasari XI, p. 83, v. di Mosca. (Wenn Michelangelo wollte, bildete er das Decorative sehr schön; sein Ciborium in Siena, §. 135; von seinem Mörser und dem Salzfass für den Herzog von Urbino ist leider jede Spur verloren; Vasari XII, p. 282, Nota, p. 385. Comment., v. di Michelangelo; vgl. auch §. 177.) Die Arbeiten Mosca's selbst bei aller Geschicklichkeit, welche Vasari a. a. O. so sehr überschätzt, stehen im Styl den frühern bessern Sachen weit nach und gewinnen durch die starken Unterhöhlungen einen Schattenschlag, welcher der wirklichen Bestimmung der Arabeske zuwider ist. (Bekleidung einer Capelle in S. M. del Pace zu Rom etc.) Aehnliches gilt von den Leistungen des Stagi im Dom zu Pisa. Vorzüglich sind Arbeiten dieser Zeit hauptsächlich an denjenigen Stellen, wo die wirklichkeitsgemässe Behandlung am Platze ist, z. B. in Guirlanden, Theilen von Thieren, Stierschädeln (Bandinelli's Basis bei S. Lorenzo in Florenz), auch in Wappen.

Die veränderte Sinnesweise der Zeit zeigt sich sehr deutlich an der Santa Casa in der Kirche von Loretto, deren bauliches Gerüste (vom jüngern Ant. Sangallo) eine Menge Theile architektonisirt zeigt, welche einige Jahrzehnte früher durchaus der Decoration anheimgefallen wären. Incrustation der Stylobaten, Cannelirung der Säulen, strengere Antikisirung aller Formen. Von Mosca sind hier die sehr schönen Festons. Auch der achteckige sog. Coro unter der Kuppel im Dom von Florenz, unter Bandinelli's Leitung angeblich nach dem Vorbild des hölzernen von Brunellesco hingestellten gearbeitet, wäre gewiss im XV. Jahrhundert viel schmuckreicher gestaltet worden.[1]

Allein das Bedürfniss nach reichern Formen schlug denn doch wieder durch, nur auf unglückliche Weise. Da wo die echte Renaissance noch eigene Zierformen angewandt hatte, brauchte der Barockstyl nun zwar Bauformen, aber in widersinniger Verkleinerung, Häufung und Brechung. Der theoretische Ausdruck hiefür in Armenini's Schilderung eines isolirten Hochaltars (de' veri precetti della pittura, Ravenna, p. 164); derselbe muss rund oder achteckig sein, um von allen Seiten einen gleich günstigen Anblick zu gewähren, mit »tribune, mensole, partimenti, nicchie, risalti, compimenti di cornice, con diversi ordini variati così finestre, figurine et maschere di rilievo, festoni, balaustri, piramidi« etc., Alles wo möglich mit bunten Steinen eingelegt, mit Gold eingefasst u. s. w.

Die namhaften Decoratoren etwa der Zeit von 1525 bis 1550 zählt Lomazzo auf, leider ohne irgend genau die Gattungen zu scheiden und ohne weit über die Lombardei hinaus zu blicken. Trattato dell' arte p. 421: In den Friesen der Kapellengewölbe (also Stucco und Malerei) und der Façaden (Stein) mit Kinderfiguren und Masken, zeichneten sich zu unsern Zeiten besonders aus Ferrari (ohne Zweifel Gaudenzio), Perino (del Vaga), Rosso, (Giulio) Romano, der Fattore (Penni), Parmigiano. Correggio, (Gio. da) Undine, Pordenone; — in sonderbaren Masken und in Laubwerk Soncino; in Laubwerk allein: Nicolo Picinino und Vincenzo da Brescia (diese letztern wahrscheinlich Stuccatoren); — und der das Laubwerk am trefflichsten, ausser dem Alterthum meisselte, ist Marco Antonio (?) gewesen. (Das Bisherige bezieht sich Alles auf die Friese der horizontalen Glieder.) — In Betreff der Arabesken (§. 134) wäre viel zu sagen; wenn auch Stefano Scotto ohne Zweifel der ausgezeichnetste war, so hat ihn doch hierin Gaudenzio übertroffen, welcher sein erster Schüler und zugleich der des Lovino (Bern. Luini) war. — (Nun kommt er nochmals auf die Friese zurück, insofern dieselben in der damaligen ausgearteten Weise gemalte Historien,

[1] Vasari X, p. 328, s., v. di Bandinelli.

eingefasst von stucchirten oder gemalten Cartouchen, Kinderfiguren, Schilden, starken Fruchtschnüren, Inschriften etc. enthielten und sagt von diesen einfassenden Zuthaten:) Hierin waren, abgesehen von den eigentlichen Grotteskenverfertigern, besonders erfindungsreich Gio. Batt. Bergamo und Evangelisto Lovini, Bruder des Aurelio, welcher (letzterer?) in dieser und in andern Beziehungen ausgezeichnet ist, ferner Lazaro und Pantaleo Calvi, Ottavio Semino, Bruder des Andrea, Vincenzo Moietta, und im Alterthum (aus Plin. H. N. XXXV, 37) Serapion. — Später wird Silvio Cosini nur beiläufig genannt. — Der Abschnitt über Lampen, Candelaber, Brunnen etc. p. 426 behandelt fast nur die späte Zeit, in welcher L. schrieb; der für seine Gefässe, Geräthe und Wagen berühmte Ambrogio Maggiore z. B. gehört in die Zeit des Buches selbst (1585.)

§. 138.

Das Grabmal und der Ruhm.

Das Prachtgrab der Renaissance, ohne Vergleich die wichtigste Aufgabe der mit der Sculptur verschmolzenen decorativen Kunst, entsteht wesentlich unter Einwirkung des Ruhmsinnes (vgl. §. 1). Die Sehnsucht des Einzelnen nach Unvergänglichkeit seines Namens und der Eifer einer Stadt oder Corporation für die Ehre eines berühmten Angehörigen bedürfen gleichmässig der Kunst.

Das Heiligengrab, im XIII. und XIV. Jahrhundert eine besondere Gattung der Sculptur, nimmt im XV. Jahrhundert nur eine untergeordnete Stelle ein. Nach der Beschreibung zu urtheilen ist nur das Grab des heiligen Savinus im Dom zu Faenza, von Benedetto da Majano, ein Werk höhern Ranges. [1] Ein hübsches Werk ist die Arca di S. Apollonia im Dom von Brescia, ein Sarkophag mit 3 Figurenreihen Reliefs, darüber ein Tabernakel mit Figuren und einer Madonna in Lunette. — In S. Tommaso zu Cremona befindet oder befand sich das Grab des S. Pietro Marcellino, von Zuandomenego da Vercelli, — und in S. Lorenzo ebenda dasjenige von S. Mauro, (richtiger S. S. Mario e Marta) 1482, von dem berühmten Gio. Ant. Amadio (§. 136), — beide von dem Anonimo di Morelli gerühmt. Das Gemeinsame aller dieser Arbeiten sind die vom mittelalterlichen Heiligengrab her übernommenen erzählenden Reliefs, in welchen das XV. Jahrhundert sehr redselig ist; von andern Grabmälern unterscheiden sie sich durch Abwesenheit der liegenden Statue, indem der Heilige viel eher stehend oder thronend über dem Sarkophag dargestellt sein wird. — An der Arca des h. Dominicus in dessen

[1] Vasari V, p. 132 und Nota, v. di Ben. da Majano.

Kirche zu Bologna ist der obere Aufsatz eigentlich nur die Umdeutung eines gothischen Ziermotivs. — Aus dem beginnenden XVI. Jahrhundert (um 1510) das Grab des h. Johannes Gualbertus von Rovezzano, der Absicht nach eine sehr grosse Anlage; von dem was vollendet wurde sind nur einige Reliefs in die Uffizien gerettet. [1] Das Grab des Gamaliel, im Dom von Pisa, unbedeutend. — Das mittelalterliche Motiv, den Sarkophag durch Statuen tragen zu lassen, kommt an diesen Heiligengräbern nirgends mehr vor.

An die Stelle der Heiligkeit waren andere Ideale des Lebens getreten, welche ihre Verherrlichung verlangten. Theologische und praktische Bedenken gegen das Begraben in Kirchen blieben ohne Folgen.

Schon im XIV. Jahrhundert hatte das Grab zur Verherrlichung der politischen Macht und des geistigen Ruhmes gedient. Abgesehen von den Gräbern der Anjou in Neapel: das Grabmal des Bischofs Guido Tarlati im Dom von Arezzo, ein grosses politisches Tendenzwerk; [2] — die bekannte Gruppe von freistehenden gothischen Tabernakeln mit den Gräbern der Herrscherfamilie della Scala in Verona. — Giangaleazzo Visconti (starb 1402) wollte in der Certosa bei Pavia thronend über sieben Stufen dargestellt sein, rechts ein Grabmal der ersten Frau mit ihren Kindern, links eines der zweiten ebenso; [3] — Der Typus der Gräber berühmter Juristen, Aerzte, Astrologen zu Florenz im XIV. Jahrhundert heisst monumento rilevato, sepultura rilevata, bei Filippo Villani, vite p. 19. 26. 45; es ist der frei auf unterstützten Säulen oder Consolen schwebende Sarkophag gemeint. Die Städte legten einen wahren Cultus der Gräber berühmter Mitbürger und auch Fremder an den Tag, [4] und allen ging Florenz voran, wo der Staat grosse Denkmäler wenigstens zu decretiren pflegte. Im J. 1396 der Beschluss, im Dom für Anorso, Dante, Petrarca, Boccaccio und Zanobi della Strada »hohe und prächtige, mit Marmorsculpturen und anderer Zier geschmückte Grabmäler« zu errichten und zwar, wenn deren Gebeine nicht zu erhalten wären, auch als blosse Kenotaphien. Doch blieb die Sache liegen; 1430 wurde der Beschluss für Dante und Petrarca erneuert und blieb wiederum liegen. [5]

Es gab eine Art von Anwartschaft, indem man ein Prachtgrab wenigstens im Dom einfarbig an die Wand malen liess, so die noch sichtbaren des Theologen Marsili und des Cardinals Corsini (nach 1405), bereits im Styl der Renaissance. [6]

---

[1] Vasari VIII, p. 177, v. di Rovezzano. — [2] Vasari I, p. 330, v. di Giotto; II, p. 5, v. di Agostino e Agnolo. — [3] Corio, fol. 286. — [4] Cultur der Renaissance, S. 146. — [5] Gaye, carteggio I, p. 123. — [6] Vasari II, p. 231, v. di Bicci.

Ganz eigenthümlich verfuhr man mit den Condottieren. Für den schrecklichen John Hawkwood wurde 1393, als er noch lebte, ein marmornes Prachtgrab beschlossen, wo er begraben werden solle »quando morietur«; [1] man begnügte sich aber später doch damit, ihn durch Paolo Uccello gross zu Pferde in Chiaroscuro an die Wand malen zu lassen, sammt einem andern Condottiere Piero Farnese. [2] Wahrscheinlich musste dieser Farnese 1455 der grossen gemalten Reiterfigur des Nic. da Tolentino (st. 1434) weichen, welche jetzt das Gegenstück zu der des Hawkwood ausmacht; der Staat rühmt sich dabei etwas kühl seiner Gewohnheit gegen verdiente Soldhauptleute: »aliquid (sic) ad eorum honorem et gloriam retribuere.« [3] Laut Fabroni, magni Cosmi vita, adnot. 52. hätte zu dem Fresco wenigstens ein einfaches Marmorgrab unten in der Kirche gehören sollen, welches fehlt. — Beispiel eines bloss gemalten Reiterdenkmals in Siena, Vasari III, p. 20. Nota, v. di Quercia; desgleichen auf der Piazza zu Lucca, Paul. Jov. Elogia, bei Anlass des Picinino; — ja König Matthias Corvinus von Ungarn war zu Rom als Reiterbild in Fresco gemalt an Campo Fiore, (ibid., bei Anlass desselben). Man hielt zu Florenz fortwährend darauf, dass Celebritäten im Dom begraben wurden, wie z. B. Brunellesco, obschon dessen Familiengruft in S. Marco lag. [4] Allein sein und einiger Anderer Denkmäler sind sehr bescheiden.

Bei weitem prächtiger: die Gräber der beiden Staatssecretäre in S. Croce (§. 135) Lionardo Aretino und Carlo Marzuppini. In Venedig hatte der Staat bestimmte Kategorien des Denkmalsetzens und machte wenigstens mit dem Reiterbild für seine Condottiere Ernst. Altar und Grab der Cap. Zeno in S. Marco sind der Dank des Staates für das grosse Vermächtniss des Cardinals Gio. Batt. Zeno. [5] Sein ganzer Nachlass betrug laut Malipiero 200,000 Ducaten.

Fortwährend blieb in Italien das Denkmal die sichtbare Gestalt irgend einer Art von Ruhm; zahlreiche Gräber von Dichtern, Gelehrten, grossen Beamten und Juristen, namhaften Soldaten etc. (selbst das Grabmal einer berühmten Buhlerin; Vasari X. p. 166, v. di Perino.

Die vergeblichen Verbote der Gräber in Kirchen vgl. §. 83. Aus sittlichen und theologischen Gründen ereiferte sich ein spanischer Bischof dagegen; Vespasiano Fiorentino, p. 307; aus sanitarischen Alberti, de re aedificatoria L. VIII, c. 1, wo er sogar dem Leichenverbrennen das Wort redet.

---

[1] Gaye, carteggio I, p. 536. — [2] Vasari III, p. 94 und Nota, v. di Uccello. — [3] Gaye l. c. p. 562. — [4] Vasari III, p. 239, s. — [5] Sansovino, Venezia, fol. 32.

§. 139.

Die Grabmäler der Reichen und Vornehmen.

Sehr frühe nehmen auch Reichthum und Rang die Kunst in Anspruch, um an geweihter Stätte dem Ruhme gleich zu stehen. Namentlich drängt in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts der steigende Prachtsinn auf eine grosse Verallgemeinerung des Gräberluxus hin.

Schon Petrarca klagt um 1350, dass der Reichthum den Ruhm verdränge; de remediis utriusque fortunae, p. 39: »Fuere aliquando statuae insignia virtutum; nunc sunt illecebrae oculorum; ponebantur his qui magna gessissent, aut mortem pro republica obiissent ... ponebantur ingeniosis ac doctis viris ... nunc ponuntur divitibus, magno pretio marmora peregrina mercantibus.«

In Padua und in Bologna scheinen die gothischen Professorengräber, auf welche hier auch wohl gestichelt sein könnte, in der Regel durch testamentarische Verfügung des Betreffenden und kaum je durch Staatsbeschluss entstanden zu sein. Aufzählungen bei Mich. Savonarola, Murat. XXIV. Col. 1151 ss., bes. Col. 1165, das prächtige Grab eines Arztes, an welchem seine Ahnen, eine ganze Asklepiadenfamilie, mitverewigt wurden, und bei Bursellis, annal. Bonon. Murat. XXIII, passim. Letzterer sagt es mehrmals (z. B. Col. 877) ausdrücklich bei Gräbern des XV. Jahrhunderts. — Von den adeligen Gräbern versteht es sich von selbst, dass sie die Sache der Familie waren. — Wohl aber war das Grabmal des berühmten Juristen Mariano Socino (wovon die Broncestatue, ein Werk Vecchietta's, sich jetzt in den Uffizien von Florenz befindet) eine Stiftung seiner Vaterstadt Siena.[1]

Mit der Zeit wurde es Standessache und von Seiten der Erben oder der betreffenden Corporation etc. Sache der Pflicht, der Ergebenheit, der Höflichkeit, prächtige Denkmäler zu setzen; Mancher sorgte testamentarisch für sich, und wer völlig sicher sein wollte, liess das Grabmal bei Lebzeiten anfertigen und selbst aufstellen wie jener römische Prälat, an dessen Grabe man liest:

> Certa dies nulli est, mors certa; incerta sequentum
> Cura; locet tumulum, qui sapit, ante sibi.

Für die römischen Prälaten war das Prachtgrab wie der Palastbau (§. 8) ein Mittel, wenigstens einen Theil ihres Erbes der Confiscation zu entziehen. — Als Standessache galt das Prachtgrab gegen 1500 hin auf besonders ängstliche Weise in Neapel. Jovian. Pontan. Charon: »man sei mehr um das Grab

[1] Vasari IV, p. 212, Nota, v. di Franc. di Giorgio.

als um die Wohnung bemüht etc.« Sannazaro (Epigrammata, de Vestustino) spottet eines Solchen, der das kümmerlichste Leben führt, aber für seine Grabkapelle spart, früh Morgens schon mit Architekten und Marmorarbeitern bei allen antiken Ruinen herumzieht, sie erst Nachmittags todtmüde entlässt und nun über ihre Gesimse, Friese, Säulen etc. schimpft und beständig ändert. »Lass doch die Leute ruhig essen und wenn du durchaus mit deinem Begräbnisse dich abgeben willst, so lass dich an den gemonischen Stufen begraben.«

Ein Glückssoldat, Ramazzotto, der sich um 1526 durch Alfonso Lombardi sein Grabmal in S. Michelo in Bosco bei Bologna errichten liess, aber viel später anderswo arm und vergessen starb; Vasari IX, p. 10 und Nota, v. di A. Lombardi.

§. 140.

Die wichtigsten Gräbertypen.



Fig. 132. Grabmal Cornaro.

Die Gräbertypen des XIII. und XIV. Jahrhunderts wurden grösstentheils aufgegeben und die übrig bleibenden im Sinn der Renaissance auf das Schönste umgestaltet.

Sie hatten bei einer oft grossen Schönheit der Ausführung meist bedeutende Uebelstände gehabt. Der auf Consolen an einer Wand angebrachte Sarkophag (das sepolcro in aria) hatte zwar den Vorzug, die Communication nicht zu hemmen, allein die darauf liegende Statue blieb entweder unsichtbar oder musste, schräg vorwärts gelehnt, einen sonderbaren Effect machen. — Varietäten: die bolognesische, mit Statuetten neben und über der Portraitstatue, auch wohl an den Ecken des mit Reliefs geschmückten Sarkophags selbst; — der paduanisch-veronesische mit einem ebenfalls aus der Wand vortretenden, auf Consolen ruhenden Spitzbogen, welcher über dem Sarkophag schwebt, mit Malereien. (Fig. 132.)

In Neapel wurde der Typus des Heiligengrabes, nämlich der von Statuen getragene Sarkophag für Grosse und fürstliche Personen üblich; über demselben eine Nische mit Baldachin und mit Vorhängen, welche von Engeln weggezogen werden.

Ganz erlöschen auch diese Typen nicht; sogar der letztgenannte kommt vor. (Die christliche Demuth hoher Geistlicher verlangte wenigstens, dass die Leiche in die Erde zu liegen komme, so dass der oben dargestellte Sarkophag ein blosser

Scheinsarg wurde; Benedict XI, st. 1304 zu Perugia, wird in S. Domenico begraben »sub terra, sicut ipse mandavit dum adhuc viveret, ne in alto poneretur, sed sub terra, ex magna humilitate quam habebat«.) [1]

Den ersten Rang aber nimmt in der Renaissance derjenige Typus ein, bei welchem der Sarkophag mit der liegenden Statue in mässiger Höhe in eine mehr oder weniger verzierte, nur wenig vertiefte Nische zu stehen kommt; sehr schön vorgebildet in zwei Gräbern aus der Schule der Cosmaten um 1300. (Grabmal Consalvo in S. M. maggiore, Grabmal Durantis in S. M. sopra Minerva), wo Engel zu Häupten und Füssen des Verstorbenen das Leichentuch halten; die Nische mit Mosaikgemälden ausgefüllt.

Die Renaissance gibt zunächst dem Sarkophag eine freier bewegte Gestalt, oft voll Anmuth und Pracht, mit dem schönsten Pflanzenschmuck; sie erhebt ihn auf Löwenfüssen vom Boden; sie stellt über denselben eine besondere Bahre mit Teppich, auf welcher der Verstorbene liegt. In der portalartigen Nische wird entweder ein Rundrelief oder ein Lunettenrelief mit der Halbfigur der Madonna, bisweilen begleitet von Schutzheiligen und Engeln angebracht; bis tief ins XV. Jahrhundert behauptet sich auch der Vorhang, welchen die auf dem Sarkophag sitzenden oder stehenden Engel (jetzt als nackte Kindergenien) bei Seite schieben oder ziehen; die Pfosten der Nische erhalten bisweilen Statuetten von Tugenden oder Heiligen; bisweilen bleibt auch die Nische über dem Sarkophage frei und das Madonnenrelief kommt erst in den obern Aufsatz, welcher überdiess mit Candelabern oder Figuren gekrönt wird.

Diess ist diejenige Gräberform, welche vielleicht am Meisten zu der langen Dauer des aus Decoration und Sculptur gemischten Styles beigetragen hat. Der Zusammenklang freier und bloss halb erhabener Gestalten des verschiedensten Massstabes mit einer edelprächtigen Nische und den schönsten Einzelformen der Arabesken war ein Ziel, würdig der höchsten Anstrengung. Kein früherer Styl hat eine Aufgabe von diesem Werthe aufzuweisen.

Diess der vorherrschende Typus der römischen Prachtgräber vom Ende des XV. Jahrhunderts, zumal derjenigen in S. M. del Popolo. Sie müssen uns die Stelle der mit Alt S. Peter untergegangenen [2] vertreten.

Berühmte Vorbilder: Das Grabmal des Cardinals von Portugal, von Antonio Rossellino, in S. Miniato bei Florenz; (sogleich eine Wiederholung für Neapel bestellt; Vasari IV. p. 218.

---

[1] Brevis hist. ord. praedic. ap. Martene, coll. ampliss. VI, Col. 373. — [2] Panvinio, vgl. §. 8, p. 287, ss., 361, ss.



Fig. 188. Sarkophag in S. Croce zu Florenz.



s. v. di Ant. Rossellino;) — die Gräber des Lionardo Aretino und Carlo Marzuppini (letzteres von Settignano) in S. Croce; (§. 135; vgl. Fig. 133.) — Die Arbeiten des Mino da Fiesole in der Badia zu Florenz.

§. 141.

Nebentypen der Grabmäler.

Auch einfachere Grabanlagen enthalten oft Herrliches, während grosse Prachtarbeiten bisweilen nur einen gothischen Gedanken wiedergeben. Isolirte Gräber, ihrer Natur nach selten, bilden keinen eigenen Typus.

Zu den einfachern Typen gehört der vielleicht von Donatellos Bruder Simone stammende, wo die Nische nicht als Portal, sondern nur als halbrunde, mit Laubwerk eingefasste Wandvertiefung gegeben ist, in welcher der Sarkophag steht; Gräber des Gianozzo Pandolfino (st. 1457) in der Badia zu Florenz, in S. Trinità ebenda (von Giul. Sangallo?) u. s. w.



Fig. 134. Grabmal Vendramin (Nohl.)

Sehr häufig kommen auch blosse Grabtafeln mit Relief und Inschrift vor, und Manches dieser Art, wie z. B. die Grabmäler Ponzetti (1505 und 1509) in S. M. della Pace zu Rom, auch Einiges in Mailand gehört zum Besten dieser Zeit.

In Venedig behaupten sich mehrere Elemente des mittelalterlichen Grabes in den Formen des neuen Styles; der Sarkophag bleibt ein rechtwinkliges Oblongum mit Statuetten an den Ecken oder an der Vorderseite (Grab Vendramin in S. Gio. e Paolo, Fig. 134; Grab Zeno in S. Marco); er ruht auf Statuen von Helden (Dogengrab Mocenico 1476, in S. Gio. e Paolo von den Lombardi, mit reichen Zuthaten u. a. m.); bei der meist hohen Lage derselben wird statt der liegenden Statue öfter eine stehende, von kriegerischen Pagen oder Tugenden begleitet darauf angebracht.

Auch der auf Consolen schwebende Sarkophag behauptet sich hier wie in Oberitalien überhaupt. (Mailand: schöne Beispiele in S. Maria delle Grazie, das Grabmal Brivio in S. Eustorgio etc. — Ueber solchen Sarkophagen die Reiterstatuen mehrerer venezianischer Condottiere.

In Neapel ist das Grab des Card. Brancacci (in S. Angelo a Nilo) von Donatello und Michelozzo noch eine fast vollständige Uebertragung aus dem dortigen gothischen Typus (§. 140) in den neuen Styl. — Sonst finden sich die verschiedensten Com-

binationen an den Gräbern von Kriegern, Staatsmännern, Adeligen, welche hier über die Prälatengräber das Uebergewicht haben.

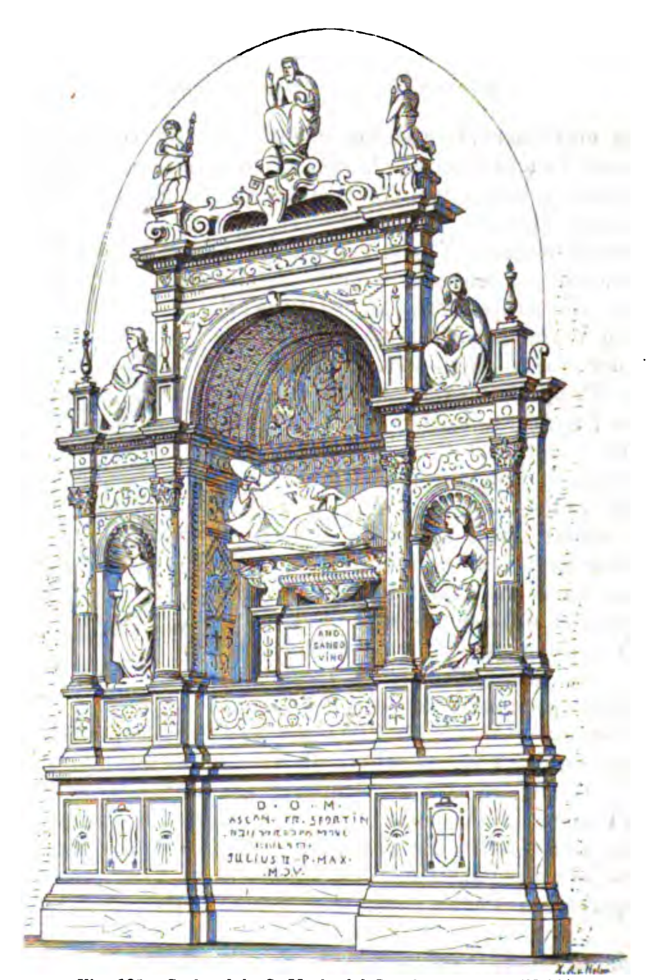


Fig. 135. Grabmal in S. Maria del Popolo zu Rom. (Nohl.)

Das Höchste, was durch das Bündniss von Decoration und Sculptur zu Stande gekommen ist, bleiben immer die beiden Gräber im Chor von S. M. del Popolo zu Rom, Fig. 135, von Andrea Sansovino um 1505; Umdeutung der Nische zu einer Triumphbogenarchitektur mit den schönsten Friesen und Arabesken und mit unvergleichlichen Grabstatuen und Nebensculpturen.

Das isolirte Grab kommt in Italien nur in einzelnen Beispielen vor; dasjenige Martins V. im Lateran, mit Filarete's Bronzefigur des Papstes in flachem Relief; — das des Cardinals Zeno in S. Marco, ebenfalls Bronze, mit Statuetten am Sarkophag etc.; — endlich das vom Motiv des Paradebettes ausgehende eherne Grabmal Sixtus IV. in S. Peter von Pollajuolo.

Das Grabmal Turriani in S. Fermo zu Verona ist nur noch als Fragment vorhanden (eherne Sphinxe, welche den Sarkophag trugen, von Andrea Riccio.

§. 142.

Grabmäler des XVI. Jahrhunderts.

Bald nach Beginn des XVI. Jahrhunderts beginnt die oben (§. 137) bezeichnete Absorption der Decoration auch an den Grabmälern, wenngleich nur allmälig.

Ueber Michelangelo's Stellung zur Decoration a. a. O. Von seinen gewiss sehr eigenthümlichen Grabmäler-Ideen für Dante (1519) und für das Wunderkind Cecchino Bracci (1544) ist nichts erhalten; das Grab des Marchese di Marignano im Dom von Mailand, seine letzte Composition dieser Art (1560), ist eine gleichgültige Architektur mit guten Sculpturen des Leone Leoni.[1] Ausser aller Linie stand freilich die grosse Phantasieaufgabe, die das Werk seines Lebens hätte werden sollen, das Grab Julius II. Die Skizze eines ersten Projektes dazu, d'Agincourt, Sculptur, Tab. 46.

Ob die »maravigliosa sepultura«, für welche Rafael die Statuen des Jonas und des Elias (Cap. Chigi in S. M. del Popolo zu Rom) arbeitete oder arbeiten liess, ein Gegenstück zum Grabe Julius II., wenn auch in geringerm Maassstab bilden sollte?[2]

An den zum Theil riesigen Gräbern des Jacopo Sansovino und seiner Schule in Venedig und Padua ist weniger decoratives Detail als z. B. selbst an seiner Bibliotheca. Er theilte ohne Zweifel die Ansicht Michelangelo's.

Unter dem Einfluss nordischer Fürstengräber mit symmetrischen knieenden Figuren oben entstand das künstlerisch unbedeutende Prunkgrab des Pietro di Toledo in S. Giacomo degli Spagnuoli zu Neapel, von Gio. da Nola.

Die Typen der Zeit von 1540 bis 1580, zum Theil auch der folgenden Barockzeit: Der Sarkophag mit grossen darauf, daran, daneben sitzenden, lehnenden oder stehenden Statuen in einer jetzt tiefen, womöglich halbrunden Nische; — und die mit

---

[1] Vasari XII, p. 260, 357, 391, 401, v. di Michelangelo, sammt Commentar. — [2] Vasari VIII, p. 47, v. di Raffaello.

Reliefs überzogene Wandarchitektur mit der sitzenden oder stehenden Portraitstatue in der Mitte.

Auch für die Grabmäler werden nicht bloss Zeichnungen, sondern wie für die Bauten Modelle verlangt, meist aus Holz oder Wachs. Hierüber zahlreiche Aussagen: eine Concurrenz von Modellen, Vasari V, p. 149. Nota, v. di Verocchio; — (Andere Erwähnungen: X. p. 246, v. di Tribolo; ib. p. 286 v. di Pierino; ib. 302, 318, 319 v. di Bandinelli.)

Von profanen Denkmälern kommen Statuen von Fürsten, Reiterstatuen von Feldherrn auf öffentlichen Plätzen vor.

Für die Decoration sind schon erwähnt: Die Basis des Leopardo (§. 136) und die des Bandinelli (§. 137), letztere bestimmt für eine Statue des Giovanni, Vater des Herzogs Cosimo I.

Charakteristisch für den Geist der Renaissance ist, dass die Bolognesen 1471 ihre neu berichtigte Grenze gegen das Ferraresische hin nicht nach der Weise des Mittelalters mit einem Kreuz oder Capellchen bezeichneten, sondern mit einer Pyramide, die ihr Wappen trug.[1] L. B. Alberti führt unter seinen (durchaus nur vom Alterthum entlehnten) Gräberformen auch die Pyramide auf.[2]

§. 143.

Der isolirte Altar.

Von den reichern Altarformen des Mittelalters hat die Renaissance mehrmals die Aedicula auf Säulen schön wiedergegeben, doch in den erhaltenen Beispielen niemals mit vollem Aufwand der Mittel.

Die Vorbilder aus der frühern Zeit: in den ältern Basiliken; — aus der gothischen Zeit: in S. Paul und im Lateran zu Rom.

Michelozzo's Aedicula in der Annunziata zu Florenz, für das Gnadenbild neben der Thür, von unsicherm Reichthum; — einfacher und schöner diejenige über dem vordern Altar in S. Miniato, die Bedeckung ein nach vorn geöffnetes Tonnengewölbe, innen mit glasirten Cassetten.

Die offenbar sehr prächtigen Altäre dieser Art (1460 bis 1500) in Alt S. Peter, welche Panvinius (§. 8) aufzählt, sind alle untergegangen. Ebenso die bei Albertini (de mirabilibus urbis R., L. III, fol. 86, s.) aufgezählten. Der ehemalige Hauptaltar von S. M. maggiore (1483) bei Letarouilly, III, Tab. 311. — Der Hochaltar im Dom von Spello, einfach und gut. — Die Aedicula von Erz, als Bedachung einer Bronzegruppe: Cap. Zeno in S. Marco zu Venedig. (Fig. 136.)

---

[1] Bursellis, ann. Bonon. bei Murat. XXIII, Col. 899. — [2] De re aedific. L. VIII, c. 3.

Von dem Prachthumor, dessen die Renaissance fähig war, und der sich hauptsächlich in den Aufsätzen hätte zeigen müssen, gibt kein vorhandenes Denkmal einen Begriff, auch der Tempietto mit dem volto santo im Dom von Lucca nicht. (Der isolirte Barockaltar §. 137.)

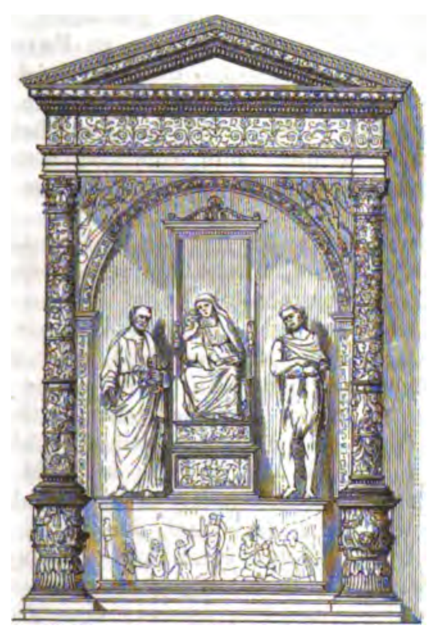


Fig. 136. Altar Zeno in S. Marco zu Venedig.

§. 144.
Der Wandaltar.

In den an die Wand gelehnten Altären hatte, was Italien betrifft, schon zur gothischen Zeit die Malerei das Uebergewicht und behauptete dasselbe. Doch erhebt sich auch der aus Marmor u. a. plastischen Stoffen gebildete Wandaltar zu einer der höchsten Aufgaben der verbündeten Decoration und Sculptur.

Der Norden hielt bekanntlich den Schrein mit geschnitzten Figuren fest und wies der Malerei dann bloss die Flügel zu, während sie in Italien das Hauptbild liefern durfte. Dass daneben eine eigene Gattung plastischer Altäre aufkommen konnte, mag wesentlich einer ästhetischen Ueberzeugung von der besonders hohen Würde der Sculptur seit den Leistungen der pisanischen Schule zuzuschreiben sein.

Die ersten bedeutenden plastischen Wandaltäre der Renaissançe sind wohl die glasirten Thonreliefs des Luca della Robbia und seiner Schule im Dom von Arezzo und in mehreren florentinischen Kirchen (S. Croce, S.S. Apostoli etc.) meist mit bescheidener decorativer Einfassung.

Dann werden bisweilen grosse, aus Malerei und bemaltem Stucco, auch wohl gebrannter Erde gemischte Wandtabernakel versucht, z. B. derjenige in S. Domenico zu Perugia, 1459 von dem Florentiner Agostino di Guccio. — Zu Padua in der Eremitanerkirche zwei solche, zwar ohne Altartische, aber vielleicht dafür bestimmt, 1511. — Bei der Entschlossenheit dieser Kunstepoche in farbiger Sculptur und Gewölbestuccatur liesse sich wohl eine häufigere Anwendung dieser Zierweise auf die Altäre erwarten.

Der Marmorwandaltar, oft mit den herrlichsten Arabesken in seinen decorativen Theilen, nimmt die verschiedensten Gestalten an, von dem blossen umrahmten Relief bis zur Triumphbogenform, wobei das mittlere Feld einem besonders verehrten Heiligthum (Sacramenthäuschen, Madonnenbild) oder einer Relieffigur oder einer Statue gewidmet sein kann. Eine obere Lunette enthält bisweilen ein Relief von höchstem Werthe.

Altäre des Mino da Fiesole und seiner Schule in der Badia zu Florenz, in S. Ambrogio ebenda; in S. M. del Popolo zu Rom u. s. w. Im XV. Jahrhundert ist die Sculptur zumal der Seitenfiguren in der Regel Hochrelief, doch z. B. auch Freisculptur an Civitali's St. Regulusaltar im Dom von Lucca 1484. Das Meisterwerk des Marrina in Fontegiusta zu Siena, §. 135. — Ebenda im Dom der Altar Piccolomini: eine grosse Nische mit Sculpturen ringsum, in deren Tiefe sich der eigentliche Altar mit einem besondern Prachtaufsatz befindet. Besonders edel und mit den schönsten Engeln in den Füllungen neben dem mittlern Bogen: Der Altar des Cardinal Borgia, spätern Alexanders VI. in S. M. del Popolo zu Rom.

Im Dom von Como Rodari's Marmoraltar (1492) und ein prachtvoller grosser Schnitzaltar, farbig und vergoldet. — Eine Anzahl von spätern reich decorirten Marmoraltären zu Neapel besonders in Monteoliveto. [1] — Marmorrahmen um Gemälde besonders in Venedig, bisweilen reich und schön; als perspectivisch berechnete Fortsetzung der im Bilde dargestellten Architektur (vgl. Cicerone S. 261. Anm.).

---

[1] Vasari IX, p. 19, v. di Michelangelo da Siena.

§. 145.

Der Altar des XVI. Jahrhunderts.

Im XVI. Jahrhundert tritt auch in den Altären die Decoration zur blossen architektonischen Einfassung zurück, sei es für eine jetzt lebensgrosse selbst colossale Statue oder für ein Altargemälde, letzteres schon oft von bedeutender Grösse.

In Venedig behaupteten mit Jacopo Sansovino und seiner Schule die lebensgrossen Statuen, einzeln oder zu mehreren an eine ziemlich kalte Architektur vertheilt, das Feld neben den ruhmvollsten Gemälden Tizians.

Die Altäre in Neu S. Peter, laut Panvinius (§. 8) p. 374: »altarium tympana (Giebel) maximis columnis et capitulis corinthiis pulcherrimis fulciuntur;« es sind die ersten ganz grossen Einfassungen für Gemälde.

Dem Vasari XI, p. 121, 129, v. di Sanmicheli) kommt ein Altar wie der von S. Giorgio in Verona wo Sims und Giebel sich mit der Mauer biegen, noch als etwas Ausserordentliches vor; (es ist derjenige mit dem Gemälde von Paolo); dem Barockstyl wurden gebogene Grundpläne später etwas Alltägliches.

Andere suchten statt dieser Säulenstellungen barocke und reiche, auch farbige Einfassungen von Stucco, selbst mit Hermen u. dgl.; Vasari XII. p. 87, v. di Daniele da Volterra (welcher seine Kreuzabnahme so umgab); XIII. p. 12, opere di Primaticcio, in Betreff der Einrahmungen des Pellegrino Tibaldi.

Das erste ganz colossale Altarungethüm, und zwar als Idee Pius V., 1567,. Vasari I. p. 50 in seinem eigenen Leben. Pius bestellte bei ihm für das Kloster seines Heimathsortes Bosco »nicht ein Bild wie gewöhnlich, sondern eine gewaltige machina in der Art eines Triumphbogens, mit zwei grossen Bildern auf der vordern und auf der Rückseite und mit etwa 30 figurenreichen Historien in kleinern Abtheilungen.« — Bald folgen dann die riesigen Jesuitenaltäre mit mehreren Bildern über einander.

Freigruppen auf Altären ohne alle weitere Einfassung: Vasari X, p. 330 bis 339, v. di Bandinelli, dessen Gruppen im Dom, in S. Croce und in der Annunziata zu Florenz. Die Gruppen Andrea Sansovino's (in S. Agostino zu Rom) und Michelangelo's (in S. Peter) haben ihre ursprüngliche Einfassung nicht mehr.

Die Mensa des Altares ist in der guten Zeit entweder einfach verziert, oder wesentlich der Sculptur überlassen; Bronze-Werke Donatello's im Santo zu **Padua**, Ghiberti's Arca des H. Zenobius im Dom zu **Florenz** als Altartisch; marmorne Mensa in S. Gregorio zu **Rom**, Alles mit erzählenden Reliefs.

§. 146.

Lettner, Kanzeln, Weihbecken, Kamine etc.

Ausser Gräbern und Altären wurden Altarschranken, Lettner, Pulte, Kanzeln, Sacristeibrunnen, Weihbecken und in weltlichen Gebäuden die Kamine von der dekorativen Kunst wo möglich in weissem Marmor behandelt. In manchem dieser Werke scheint die schönste denkbare Darstellung der Aufgabe erreicht.

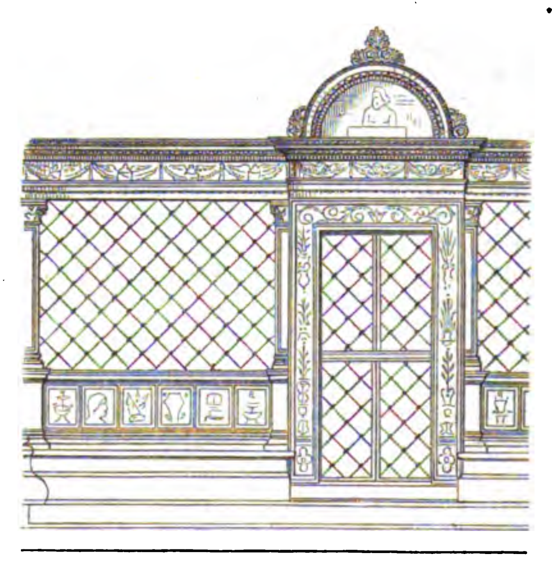


Fig. 137. Capellenschranke aus S. Petronio zu Bologna. (Nohl.)

Der herrliche Gesanglettner der sixtinischen Capelle im Vatican; mehrere Capellenschranken (Fig. 137) in S. Petronio zu Bologna; — (der reich und kleinlich incrustirte Lettner in S. Lorenzo zu Florenz kann kaum von Brunellesco sein;) — die eine Steinbank der Loggia de' Nobili zu Siena, §. 135.

Die Kanzeln, jetzt in der Regel nicht mehr auf mehreren Säulen ruhend, sondern auf einer Stütze oder hängend an einem Pfeiler oder an einer Wand der Kirche, werden bisweilen zu einer Prachterscheinung höchsten Ranges. Einfach und schön Brunellesco's Lesekanzel im Refectorium der Badia zu Fiesole; — das Höchste die Kanzel in S. Croce zu Florenz, von Benedetto da Majano, mit den berühmten Reliefs; — beträchtlich geringer diejenige in S. M. novella von Maestro Lazzero; — noch recht schön diejenige im Dom zu Lucca, von Matteo Civitali

1498; — (Donatello's eherne Kanzeln in S. Lorenzo sind wesentlich um der Reliefs willen da.)

Aussenkanzeln gegen die Plätze vor den Kirchen: am Dom von Prato, mit energischer Decoration und Donatello's Reliefs; — die beiden am Dom von Spoleto und zwar an der angeblich bramantesken Vorhalle (§. 70); — diejenige am Dom von Perugia 1439, auf welcher schon 1441 S. Bernardino predigte.[1] (Ueber die Predigten, für welche solche Kanzeln überhaupt dienten, s. Cultur der Renaissance, S. 467 ff.) Dieselben haben Deckel oder Schattendächer, die des Innern dagegen nicht.

Die Brunnen der Sacristeien und Refectorien, deren Wasser nicht sprang, sondern nur durch Drehen eines Hahnes herausfloss, stellen meist nur verzierte Nischen vor; der dem Brunellesco zugeschriebene in S. Lorenzo; das Meisterwerk der Robbia in S. M. Novella (§. 135); — andere in der Certosa bei Florenz, in der Badia bei Fiesole (Brunellesco?), im Palast von Urbino und a. a. O.

Endlich die Weihbecken, die freiste Phantasieaufgabe der Decoration und frühe mit Genialität als solche aufgefasst in den Becken von Siena und Orvieto (§. 130, 135), wo das Hauptmotiv aller antiken Decoration, der Dreifuss, schön und eigenthümlich wiederbelebt auftritt; — andere mit rund oder polygon gebildeter Stütze, oft von grossem Werthe namentlich in den toscanischen Kirchen, im Dom von Pisa und a. a. O.

Der marmorne Candelaber, welchen Alberti (de re aedific. L. VII. c. 13) theoretisch und dazu irrig, nämlich aus Vasen construirt, scheint nur als flüchtiger Dachzierrath vorzukommen; ausserdem wenigstens einmal (§. 51) mit höchstem Prachtgeschmack als Fensterstütze; ferner (§. 136) als Prachtgestalt vorgesetzter Säulen an Kirchenportalen. Noch die gothische Zeit hatte die Osterkerzensäule gebildet; — jetzt wird diese Aufgabe dem Erz zugewiesen.

Bei den Kaminen liegt der Accent bald auf der spielend phantastischen Gesammtcomposition (ältere Gemächer des Dogenpalastes zu Venedig), bald auf dem schönen Einklang des Friesreliefs und der Stützen (mehrere im Pal. v. Urbino, dann Pal. Gondi zu Florenz, Kamin des Giul. Sangallo; Pal. Roselli, K. des Rovezzano; Pal. Massimi in Rom, K. des Peruzzi?). — Prachtvolle grosse Kamine im Pal. Doria zu Genua. Serlio's Kamine (L. IV.) sind schon ziemlich barock und von französischem Einfluss abhängig.

---

[1] Graziani, archiv. stor. XVI, I, p. 442.)

Die Kaminaufsätze, in der französischen Renaissance und dann zur Barockzeit in Italien sehr umständlich, (mit Büsten, Statuen, ja ganze Architekturen) fehlen in der guten Zeit noch, oder beschränken sich auf ein anspruchslos angebrachtes Freskobild. Vgl. §. 169.

III. Kapitel.

Decoration in Erz.

§. 147.

Die Technik und die grössten Güsse.

Die Decoration in Erz ist von ehernen antiken Vorbildern fast gänzlich unabhängig, vielmehr eine freie Aeusserung des Schönheitssinnes und echten Luxus der Renaissance, theilweise auch eine geistreiche Umdeutung der im Marmor herrschenden Formen.

Antike Bronzegegenstände müssen damals noch sehr selten gewesen und kaum je nachgeahmt worden sein. Abgesehen von ehernen Pforten wie die des Pantheon ist mir nur Eine hierher zu beziehende Aussage bekannt: Verocchio vollendet 1469 einen ehernen Leuchter »a similitudine di certo vaso,«[1] worunter doch nur mit Wahrscheinlichkeit ein antikes Bronzegeräth zu verstehen sein mag.

Die Technik des Gusses war schon längst eine vollendete, die Gewöhnung durch das Kanonengiessen eine ununterbrochene; der allgemeine Luxus des XV. Jahrhunderts, zumal in reichen Städten Oberitaliens, that das Uebrige. In der Cap. Zeno zu S. Marco in Venedig Altar und Grab von Erz; Bronzereliefs und ganze bronzene Wandgräber etc. in Padua, von Donatello, Vellano, Riccio; (vgl. auch §. 141). Man nimmt sogar an, dass Donatello's zerstreute Bronzewerke im Santo zu Padua Einen grossen Hochaltar hätten schmücken sollen. — Die Beschreibung eines grossen bronzenen vergoldeten Hochaltars mit silbernen Figuren, 1521 bis 1526, in S. Maria della Misericordia zu Bergamo im Anonimo di Morelli (jetzt verschwunden); laut Vasari VII. p. 127, Nota, v. di Bramante, hatte man das leuchtende Metall gewählt, weil der betreffende Chor dunkel war). — In Rom

[1] Gaye, carteggio I, p. 569, s.

sind einige Papstgräber aus Erz: dasjenige Martins V. von Filarete, Sixtus VI. und Innocenz VIII. von Ant. Pollajuolo (§. 141). — Doch sind Werke dieser Art, wo das Erz wesentlich den Formen der Marmordecoration folgen muss, bei aller Zierlichkeit nicht das Entscheidende.

§. 148.

Pforten und Gitter.

Dem Erz ursprünglich eigen sind feierliche Pforten und Gitter. In Betreff der erstern folgte die Renaissance nur einem Brauch, welchen das ganze Mittelalter fest gehalten hatte.

An den beiden berühmten Pforten Ghiberti's (S. Giovanni in Florenz) herrscht durchaus, was die Thürflügel betrifft, die Sculptur. Dagegen sind die Aussenseiten der Pfosten und der Oberschwellen an denselben, sowie auch an der dritten Pforte (mit den Flügeln von Andrea Pisano, die er ebenfalls durch neue ersetzen sollte) hochwichtig als vielleicht früheste Beispiele der mehr naturalistischen Arabeske, des Laubgewindes (§. 134). Und zwar ist es hier speciell eine verklärte Darstellung der bei Kirchenfesten um die Pforten gelegten, unten in Gefässen stehenden Stangen, an welche Laub, Blumen und Früchte angebunden werden. (Fig. 138.) An der spätesten Thür geht der Naturalismus schon beinahe über die erlaubten Grenzen.

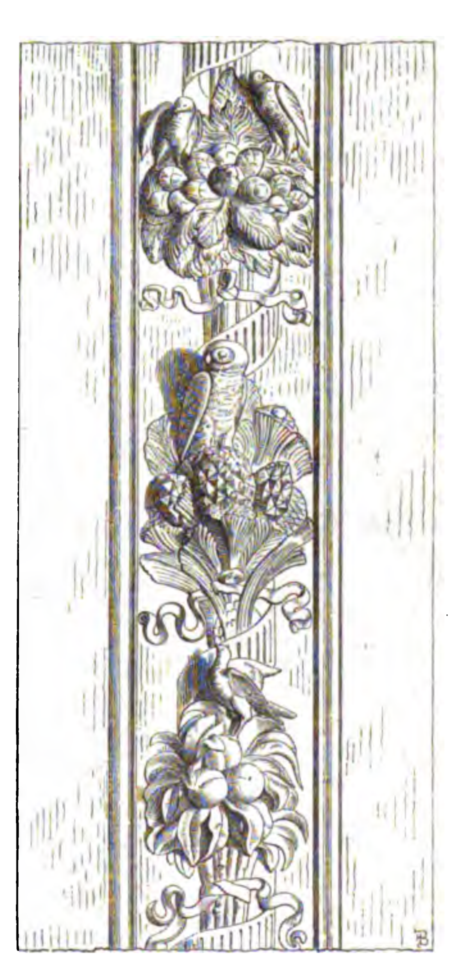


Fig. 138. Von Ghibertis Thür in Florenz.

Die Thürflügel von S. Peter, gegossen 1439 bis 1447 von Filarete und Donatello's Bruder Simone, sind in ihren decorativen Bestandtheilen noch ziemlich unfrei. Donatello's kleine

Thürflügel in der Sacristei von S. Lorenzo in Florenz sind nur durch ihre höchst lebendigen Heiligenfiguren bedeutend.

Auch an den ehernen Thüren des Jac. Sansovino im Chor von S. Marco zu Venedig und des Guglielmo Monaco am Triumphbogen des Alphons im Castello nuovo zu Neapel herrscht durchaus das Relief über die Decoration vor. Anfang des Barockstyls an den Pforten des Domes zu Pisa, von Gio. da Bologna; älter, aber nicht bedeutend die ehernen Thüren der Crypta des Domes von Neapel.

Die auffallend geringe Zahl solcher Pforten erklärt sich u. a. durch die Seltenheit vollendeter Façaden, §. 69. Umsonst entwarf Donatello eine Thür für das Baptisterium von Siena.[1] Ganz einfache eherne Thüren übergehen wir. — Laut Malipiero[2] nahm Carl VIII. 1495 eherne Thüren aus dem Castell von Neapel und sandte sie als Siegeszeichen nach Frankreich.

Das schönste eherne Gitter im Dom von Prato (Cap. della Cintola) von Donatello's Bruder Simone, mit anmuthiger Umdeutung gothischer Motive; zierliches Rankenwerk und Figürchen, als Bekrönung Palmetten und Candelaber. — Ueber das bronzene Strickgeflecht oberhalb des mediceischen Sarkophages in S. Lorenzo zu Florenz eine naturalistische Bewunderung bei Vasari V, p. 143, v. di Verocchio. — Ueber die Bronzegitter des Sienesen Antonio Ormanni am Eingang der Libreria und an der Durchsicht in die Unterkirche im Dom von Siena sowie in S. Agostino: Milanesi II, p. 458; Vasari V, p. 285, im Comment. zu v. di Pinturicchio, und VI, p. 141, Nota, v. di Signorelli. — Ueber das Gitter und die Candelaber an Sansovino's Altar in S. Spirito zu Florenz: Vasari VIII, p. 164, v. di Andrea Sansovino. — Die Gitter für die Antoniuscapelle im Santo zu Padua, bereits geformt von dem vortrefflichen Decorator Tiziano Minio, blieben durch dessen Tod (1552) unausgeführt.[3] Ueber die Stuccaturen derselben Capelle s. §. 177.

Ein gleichmässig geltendes ästhetisches Gesetz wird sich in diesen Arbeiten kaum nachweisen lassen, indem die Einen mehr herb architektonisch, die Andern mehr spielend decorativ verfahren. Massenweise sind eherne Gitter, Schranken etc. erst aus der Barockzeit vorhanden.

Die Gitter aus geschmiedetem Eisen, in der gothischen Zeit bisweilen trefflich und in ihrer Weise vollkommen (das beste vielleicht in der Sacristei von S. Croce in Florenz; ein anderes berühmtes im Dom von Orvieto 1337, vgl. Della Valle, Storia del duomo di Orv. p. III und Doc. 35; andere erwähnt bei

---

[1] Vasari III, p. 259, s., v. di Donatello; Milanesi II, p. 297. — [2] Arch. stor. VII, I, p. 339. — [3] Scardeonius, ap. Graev. thesaur. VI, III, Col. 428.

Milanesi I, p. 309, II, p. 13, 14, 163) wollen zu der Formenwelt der Renaissance ungleich weniger passen. In der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts war für Eisenzierrath ein gewisser Gio. Batt. Cerabalia berühmt (Lomazzo p. 423), ob insbesondere für Gitter, wird nicht gesagt.

Zu Ende des XV. Jahrhunderts war in Florenz Niccolò Grosso, genannt Caparra, eine Specialität für die eisernen Fahnen- und Fackelhalter am Erdgeschoss der Paläste; von ihm sind auch die berühmten Laternen am Pal. Strozzi. (Fig. 139.) Lorenzo magnifico wollte sogar Arbeiten des Grosso als Geschenke ins Ausland schicken. [1] Diese energischen, edlen und zugleich derben Zierstücke gehören freilich nur zum florentinischen Rusticapalast.

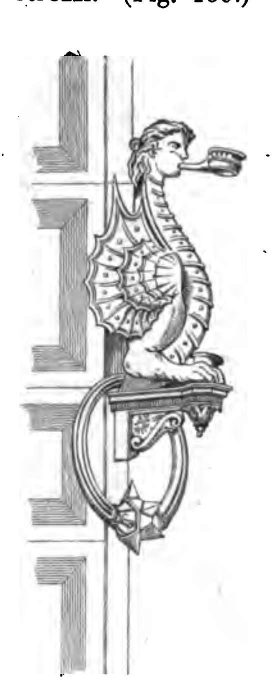


Fig. 139. Fackelhalter am Pal. Strozzi. (Nohl.)

§. 149.

Leuchter und verschiedene Gegenstände.

Der bronzene Stehleuchter der Renaissance ist von dem antiken sowohl als von dem mittelalterlichen unabhängig; sein Sinn ist eher der eines in die Bedingungen des Erzes übertragenen antiken Marmorcandelabers.

Seitdem die Bronzeleuchter zumal aus Pompeji massenweise vorhanden sind, kann hierüber kein Zweifel herrschen. Es fehlt ihnen durchaus die vasenartige Ausbauchung und Einziehung, mit Einem Wort, das Gewichtige, dessen der Altarleuchter schon als Träger einer schweren Kerze (nicht bloss einer Lampe) bedarf.

Auf den Marmorcandelaber (§. 146) als Vorbild weist auch das bisweilen üppige Laubwerk und die Ausfüllung solcher Theile hin, welche beim antiken Bronzecandelaber offen und durchsichtig bleiben, z. B. der Raum zwischen den hier äusserst kräftig gebildeten Thierfüssen.

Die vorzüglichsten Leuchter sowohl für Altarkerzen als für grössere: mehrere in der Certosa bei Pavia, auch in einigen venezianischen Kirchen, z. B. alla Salute. Sodann der grosse Osterkerzenleuchter des Andrea Riccio im Santo zu Padua, 1507 bis 1516, von ausserordentlichem Reichthum an Reliefs, Eckfiguren und Zierrath jeder Art und von schönstem Geschmack

[1] Vasari VIII, p. 118, ss. Comment. zur v. di Cronaca.

in allen Details; nur hat das Ganze zu viele Theile im Verhältniss zur Grösse, was auch von dem Osterkerzenleuchter des Bresciano in der Salute zu Venedig gilt. (Anderes s. unten bei Anlass der Goldschmiedekunst.)

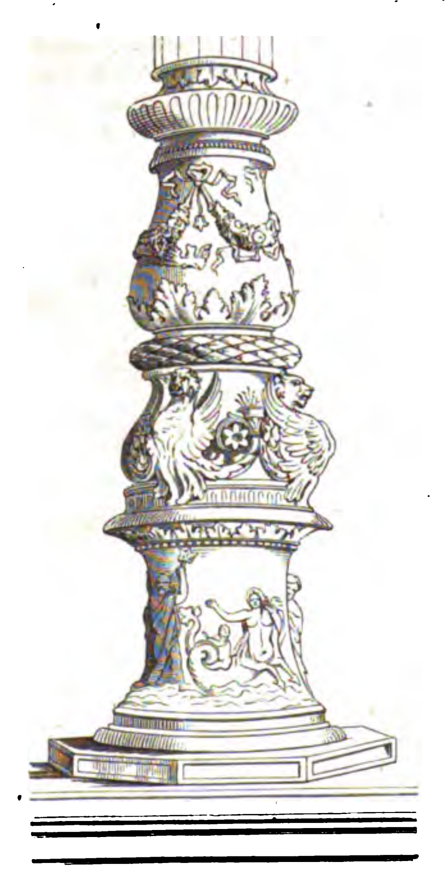


Fig. 140. Fahnenhalter zu Venedig. (Nohl.)

Der allgemein verbreitete monumentale Prachtsinn wies dem Erzguss viele Gegenstände zu, welche sonst aus Stein oder Eisen und in weniger edeln Formen wären gebildet worden.

Die bronzene reichverzierte Basis einer antiken ehernen Statue in den Uffizien, wahrscheinlich von Desiderio da Settignano (§. 135). — Die Halter für die Fahnenmaste auf dem Marcusplatz zu Venedig, von Alessandro Leopardo (§. 136), vielleicht die schönste denkbare Lösung der betreffenden Aufgabe. (Fig. 140.)

Die schlanken originell-prächtigen Altartabernakel des Vecchietta im Dom (1465 bis 1472) und in der Kirche Fontegiusta zu Siena. Ueber die etwas frühern Arbeiten des Gio. Turini in Siena (st. 1455) das Thürchen einer Balustrade, ein Weihbecken, ein Tabernakel etc. Vasari V, p. 105 ss. im Comment. zu v. di Ant. Pollajuolo, (vgl. §. 181). Michelangelo's Ciborium für S. M. degli Angeli zu Rom, zu Vasaris Zeit schon grösstentheils im Guss fertig, scheint nicht mehr vorhanden zu sein. Ueber die Leuchter und den Tabernakel des Girol. Lombardi müssen wir auf Vasari XI, p. 241 und Nota, v. di Garofalo verweisen.

Die ehernen Thürringe und Haken am Pal. del Magnifico zu Siena, von Giacomo Cozzarelli (um 1500), der auch schöne Consolen für Engelfiguren im Dom goss; (Milanesi III, p. 28).

— Etwas später arbeitete daselbst in ähnlichen Gegenständen Carlo d'Andrea und dessen Sohn Giovanni (ibid. p. 68). — Kleine bronzene Weihbecken in Fontegiusta, von Giovanni delle Bombarde 1480, und im Dom (Sacristei) von Gio. Turini, letzteres emaillirt und auf einen Engel gestützt. — Die Thürklopfer in Bologna sind fast alle spätern Ursprunges. (Fig. 141.)



Fig. 141. Thürklopfer von Bologna. (Nohl.)

Von den ehernen (und vollends bei Paul II. silbernen) Kühlvasen, Kohlenbecken und dergleichen Geräthen, von welchen besonders Benvenuto Cellini spricht, ist nichts Erhebliches erhalten. — Wo die am schönsten verzierten Glocken und Kanonen sich befinden, ist dem Verfasser nicht bekannt.

Bronzegeräth mit eingelegter Arbeit, all' azimina, in venezianischen Häusern; Sansovino, Venezia, fol. 142. — Von den zwei ehernen Cisternenmündungen im Hof des Dogenpalastes (1556 und 1559) kann besonders die eine mit üppigem figürlichem Schmuck vielleicht eine nahe Idee von Bevenuto's untergegangenen Arbeiten geben.

IV. Kapitel.

Arbeiten in Holz.

§. 150.

Abnahme der Bemalung seit dem XIV. Jahrhundert.

Die Verzierung hölzerner Wandbekleidungen, Sitze und Geräthe hatte im Mittelalter hauptsächlich in Bemalung und Vergoldung bestanden. Ein höherer decorativer Styl konnte erst beginnen, als sich auch die Holzarbeit rein auf die plastische Form und daneben auf das Einlegen von Zeichnungen mit Hölzern verschiedener Farbe (Intarsia) verliess.

Wenn selbst die Marmorsculptur der pisanischen Schule noch bisweilen polychromatisch war, so darf es nicht befremden,

dass z. B. in Siena noch 1370 ein Holzleuchter, 1375 ein Stimmzettelkasten, 1380 ein Reliquienschrein, und 1412 ein Sacristeischrank, sowie ein ganzes grosses Chorstuhlwerk (s. unten) mit Bemalung vorkommen.[1] Giotto hatte ja die Sacristeischränke von S. Croce in Florenz mit seinen berühmten Täfelchen (Leben Christi und des h. Franz) geschmückt. — Auch der Archivschrank, den die Florentiner 1354 mit 22 Goldgulden bezahlten, war wohl ein farbiges Prachtwerk.[2]

Die rein plastische Ausbildung des einrahmenden Elementes konnte sich erst vollziehen, als vor Allem die Flächen nicht mehr der Malerei, sondern dem gedämpften Vortrag der Intarsia gehörten, mit welchem nun die geschnitzten Theile ein harmonisches Ganzes ausmachen sollten. Die letzte Werkstatt, aus welcher bemalte Holzarbeit jeder Gattung in grosser Menge hervorging, die des Neri de' Bicci, vgl. Vasari II, p. 256, Comment. zu v. di Lor. Bicci.

Die Intarsia ist eine jüngere Schwester des Mosaiks und der Glasmalerei. Sie setzt, wie alles absichtliche Verzichten auf reichere Darstellungsmittel, schon eine hohe Verfeinerung des künstlerischen Vermögens voraus.

Eine frühe Stätte derselben war in Orvieto, dessen Mosaikfaçade auch dem Holzmosaik rufen mochte. Die frühesten bekannten Arbeiter aber, welche 1331 das Stuhlwerk des Chores mit eingelegter Arbeit aus Ebenholz, Bux, Nussholz und Albuccio versahen, waren fast lauter Sienesen, und ebenso der damalige Dombaumeister Giov. Ammanati, welcher die Vorzeichnung angab;[3] dazwischen kommen jedoch wieder bemalte Arbeiten und zwar in Siena selbst, wo das bereits berühmte Stuhlwerk des Domchores von 1259 (l. c. p. 139) einem seither ebenfalls verschwundenen spätern 1363 bis 1397 weichen müsste (l. c. p. 328 ss.). Dasselbe war reich figurirt und noch grössern Theils oder ganz bemalt oder vergoldet; von Intarsia wird nichts gemeldet. Es mag das letzte gothische Stuhlwerk höhern Ranges gewesen sein. — Auf der Schwelle zum neuern Styl steht dann das jetzige Stuhlwerk im Dom von Orvieto, von dem Sienesen Pietro di Minella, (in Arbeit vor 1433), mit sehr vollkommen behandelter Intarsia im Figürlichen sowohl als im Ornament. (Fig. 142.)

Noch um die Zeit des Anfanges der Renaissance finden sich in Einem sienesischen Meister, Domenico di Niccolo, die drei verwandten Künste beisammen: Intarsia, Glasmalerei (oder wenigstens Glaserei), und figurirtes Bodenmosaik (Milanesi II, p. 238 s.).

---

[1] Milanesi I, p. 29, 31, 46. — [2] Gaye, carteggio I, p. 507. — [3] Della Valle, storia del duomo di Orvieto, p. 109 und Doc. 31, vgl. Milanesi I, p. 199.

§. 151.

Stellung der Intarsia.

Im XV. Jahrhundert ist die Intarsia namentlich der Stuhlwerke anerkannt der wichtigste Theil der Decoration in Holz und bestimmt den Ruhm des Holzarbeiters. Ausser heiligen Gestalten und Geschichten vertraut ihr die Renaissance zwei ihrer wesentlichsten Aufgaben an: die Intarsien stellen theils möglichst schöne freie Ornamente dar, theils Ansichten von Phantasiegebäuden, welche als unerfüllte Programme des damaligen Baugeistes (§. 63) betrachtet werden müssen. Als eigentliches Gewerbe trotz hoher Preise niemals gewinnbringend, fiel diese Kunstgattung mit der Zeit besonders Ordensleuten anheim. (Ueber die Intarsia im Allgemeinen und über die farbige Beizung der Hölzer insbesondere Vasari I, p. 178, Introduzione, wo jedoch schon etwas abschätzig davon geredet wird.)

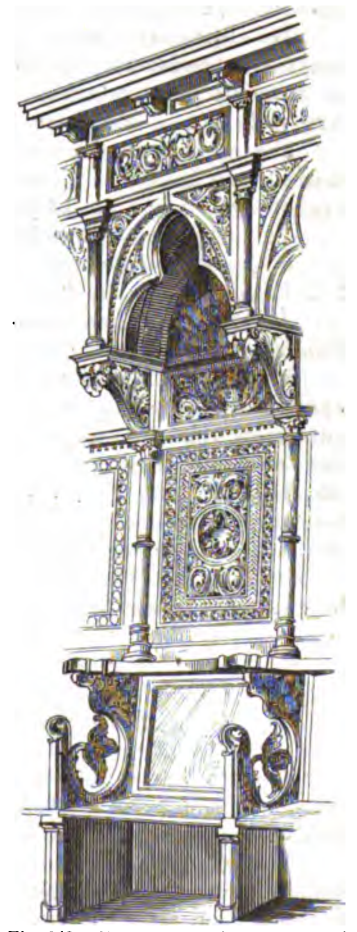


Fig. 142. Chorstuhl von Orvieto. (Nohl.)

Die berühmtesten Meister im XV. Jahrhundert: Domenico di Niccolò von Siena, Giuliano und Benedetto da Majano, Francione, Giuliano da Sangallo u. a. Florenz hatte 1478 nicht weniger als 84 Werkstätten von Intarsiatoren und andern Holzdecoratoren. (Fabroni, vgl. §. 135.) — Dann um 1500 und später: Gio. und Ant. Barili, Baccio d'Agnolo, die florentinische Familie Tasso; — in Oberitalien die Lendenara, eigentlich Canozzi; Bregario; Fra Giovanni da Verona; Fra Damiano da Bergamo, Schüler eines schiavonischen Mönches in Venedig; Fra Vincenzo da Verona; Fra Raffaele da Brescia. — In der Zeit der beginnenden Ausartung: Baccio d'Agnolo's Söhne, Giuliano und Domenico; Bartol. Negroni, genannt Riccio (über welchen Näheres

Vasari XI, p. 171, im Comment. zu v. di Sodoma). In Siena gab seit 1421 der genannte Domenico Lehrlingen Unterricht in dieser Kunst mit Auftrag und Unterstützung des Staates; Milanesi II, p. 103; aber 1446 klagt er, dieselbe trage wenig ein und fast Niemand habe dabei aushalten wollen, ib. p. 237 (und Gaye I, p. 155.); zwei andere Meister klagen 1453, sie seien alt und arm darob geworden, Mil. II, p. 287. (Supplik eines andern armen Holzdecorators vom J. 1521, ib. III, p. 75.)

Die Intarsia konnte in der That am besten von Mönchen mit völlig gesicherter Existenz betrieben werden, und zwar waren es vorzüglich Olivetaner. In Florenz haben zwei Stadtpfeifer ihre viele Musse auf diese Kunst gewandt. [1]

Da es sich wesentlich um den Grad der Feinheit in der Ausführung handelte, liessen die Besteller sich von den Meistern Proben einsenden; so 1444 die Orvietaner. [2]

Für figürliche Darstellungen befolgten die Intarsiatoren nicht selten Compositionen von Andern; so der in seiner Art grosse Fra Damiano die Zeichnungen des Bernardo Zenale, des Troso von Monza, des Bramantino u. A. für die Chorstühle von S. Domenico in Bergamo (Anonimo di Morelli); auch von seinem berühmten Stuhlwerk in S. Domenico zu Bologna mit dem unendlichen Reichthum von Historien wird man Aehnliches voraussetzen dürfen. Er arbeitete sonst sogar nach Zeichnungen des Salviati (Vasari XII, p. 56, v. di S.) und des Vignola (ib. 131, s. v. di F. Zucchero). Zwei seiner Schüler reproducirten am Stuhlwerk v. S. M. maggiore zu Bergamo Compositionen des Lorenzo Lotto. (Anonimo di Morelli). — Für S. Agostino in Perugia soll Perugino dem Baccio d'Agnolo das Stuhlwerk überhaupt vorgezeichnet haben. [3]

§. 152.

Die Intarsia nach Gegenständen.

Als Frühestes gelten, obwohl nur mit beschränktem Rechte, solche Intarsien an Stuhlwerken und Kirchenschränken, welche bauliche Ansichten darstellen.

Vasari I, p. 179 Introduz. Er meint, die Perspectiven von Gebäuden seien das Früheste gewesen, weil sie vermöge der vorherrschenden Geradlinigkeit am leichtesten in Holz darzustellen seien. Allein die Kunst beginnt überhaupt nicht immer mit dem technisch Leichtesten, und das Stuhlwerk von Orvieto mit seinen sehr schön ausgeführten Halbfiguren widerlegt ihn. Wahr

---

[1] Vasari V, p. 138, v. di Ben. da Majano. — [2] Della Valle, duomo di Orv., Doc. 67. — [3] Vasari VI, p. 62, Comment. zu v. di Perugino.

ist nur, dass die nicht figurirten Intarsien im XV. Jahrhundert im Ganzen das Uebergewicht haben und dass die ganz grossen Unternehmungen von reichfigurirten erst um 1500 beginnen. Dann soll Brunellesco, der Gründer der Perspectivik, die Intarsiatoren ganz besonders auf bauliche Ansichten hingewiesen haben (III, p. 197, v. di Brunellesco). Der dicke Holzarbeiter, der in der bekannten Novelle sein Opfer wird, hiess Manetto Adamantini.

Die wichtigsten erhaltenen Arbeiten ganz oder überwiegend perspectivischer Art sind die Intarsien der Stuhlwerke im Dom von Siena (1503) von Fra Giovanni da Verona, an den Thüren der von Rafael gemalten Zimmer im Vatican (von Fra Giovanni, die geschnitzten Theile von Gian Barile), — in der Sacristei von S. Marco zu Venedig (1520 und f. von Antonio und Paolo da Mantova, Vincenzo da Verona u. A., wo die Wunder des h. Marcus wesentlich als Staffage grosser Stadtansichten dienen, — in der Cap. S. Prosdocimo bei S. Giustina in Padua, — in S. M. in Organo zu Verona (1499, von Fra Giovanni) und ganz besonders in S. Giovanni zu Parma (von Zucchi und Testa); — auch in einer Capelle von S. Petronio zu Bologna Treffliches (von Fra Raffaele da Brescia); — ebenso in S. Giovanni in Monte ebenda (1523, von Paolo Sacca). — Von Giuliano und Antonio da Sangallo (s. deren Leben Vasari VII, p. 229 s. und Nota nebst Commentar p. 230, ss.) sind mit Ausnahme der perspectivischen Intarsien im Domchor zu Pisa wohl keine mehr erhalten. — Die Camera della Segnatura hatte Anfangs ringsum unter den Fresken ein Getäfel mit perspectivischen Intarsien von Fra Giovanni wie die Thüren; (Vasari VIII, p. 20, v. di Raffaello; X, p. 166, s. v. di Perino.) Ueber diesen Meister überhaupt IX, p. 196, ss. und Nota v. di Fra Giocondo. — Ebenfalls untergegangen: die ganze reiche Ausstattung von S. Elena zu Venedig, die Sacristeischränke und die Chorstühle, deren Intarsia von Fra Sebastiano da Rovigno um 1480 nicht weniger als 34 Ansichten berühmter Städte enthielten. [1] Auch das berühmte Stuhlwerk im Chor des Santo zu Padua, von den Brüdern Lendenara, über welches schon im XV. Jahrhundert eigene Schriften erschienen, ist nicht mehr vorhanden. [2]

Am nächsten hängen hiemit zusammen die Innen-Ansichten von Schränken mit leblosen Gegenständen, gottesdienstlichen Geräthen, Büchern, Musikinstrumenten u. s. w. Sie kommen nicht bloss an Schrankthüren vor, sondern häufig auch an Chorstühlen, zumal am untern Theil der Rücklehnen. Es sind vielleicht die frühesten Stillleben der modernen Kunst, oft mit

---

[1] Sansovino, Venezia, fol. 76. — [2] Vgl. Selvatico's Note zu Vasari V, p. 175, v. di Mantegna.

Verlangen nach Illusion und doch noch von einer gewissen Idealität des Styles.

Sodann werden bisweilen die Hauptfelder mit dem allerschönsten, auf das Wohlgefälligste im Raum vertheilten Arabeskenwerk geschmückt. — Das Beste in Florenz: das Getäfel der Sacristei von S. Croce und zwar hier nicht die Mittelfelder, sondern die einfassenden Theile; sodann das Chorstuhlwerk in S. Maria novella in seinen obern Theilen, ein frühes und ausgezeichnetes Werk von Baccio d'Agnolo (§. 92); — zu Venedig das Getäfel im Chor von S. Marco; — zu Verona die untern Theile der Rücklehnen in S. M. in Organo; — in Mailand die Chorstühle in S. M. delle Grazie (?).


Fig. 143. Chorstuhl im Dom zu Pisa. (Nohl.)

Endlich genossen natürlich die figurirten Intarsien, bisweilen ganze grosse Reihen von Historien und rings um den ganzen Chor laufende Friese, den grössten Ruhm. (§. 151.)

Im Figürlichen zeichneten sich von den Meistern der Renaissance zuerst Domenico di Niccolò in hohem Grade aus mit seinen Intarsien in der obern Capelle des Pal. pubblico zu Siena; — dann die Florentiner Giuliano und Benedetto da Majano; Giuliano's Priesterstuhl, d. h. der ehemalige, nicht der jetzige neben dem Hochaltar des Domes von Pisa; — seine Thür im Audienzsaal des Pal. vecchio zu Florenz, wobei ihm sein Bruder Benedetto und Francione (§. 59) halfen, mit den Bildnissen Dante's und Petrarca's. — Benedetto machte Truhen mit Intarsia für König Matthias Corvinus von Ungarn, welche wie seine meisten übrigen Holzarbeiten untergegangen sind.[1] Mehrere Intarsiatoren machten damals ihr Geschäft in Ungarn. — Figurirte Intarsien am Chorstuhlwerk der Kirche zu Pienza rühmt Pius II.[2] Antonio Barile von Siena, der das jetzt untergegangene Stuhlwerk der Certosa von Maggiano theils mit Perspectiven, theils mit Figuren schmückte, durfte sich irgendwo in einer Intarsia selber portraitiren und seinen Namen und die Worte beifügen: »caelo, non penicillo excussi 1502«, indem seine Arbeit wie gemalt aussah. — Sein Neffe, Giovanni Barile, der ihm in Maggiano half, ist dagegen mehr durch die geschnitzten Theile berühmt; Milanesi II, p. 398, III, p. 52, 74 und Vasari VIII, p. 93, s. in den Nachträgen zu v. di Raffaello, wo die Arbeiten beider Barili verzeichnet sind.

[1] Vasari IV, p. 2, ss., v. di Giuliano da M., V, p. 128, ss., v. di Benedetto da M. — [2] Comment. L. IX, p. 431.

Sodann die berühmtesten Arbeiten in Oberitalien: Fra Damiano's Stuhlwerk in S. Domenico zu Bologna, mit zahllosen Historien und mit einem Intarsienfries, dessen Inschrift (§. 161) von Kinderfiguren umspielt ist; — und das Stuhlwerk in S. M. maggiore zu Bergamo. (§. 151.) Geringer sind: die figürlichen Theile der Intarsien in der Sacristei von S. Marco zu Venedig, diejenigen im Dom von Genua u. s. w.; — sehr zierlich der Bischofsthron im Dom von Pisa, von Gio. Batt. Cervellesi 1536. (Fig. 143.)

§. 153.

Das Schnitzwerk der Chorstühle.

Die geschnitzten einfassenden Theile der Chorstühle stellen auf ihre Weise eine ideale Architektur dar, wie die Einfassungen der marmornen Altäre und Gräber. Der Stoff gestattet an den Zwischenstützen und an den obern Aufsätzen die reichste durchbrochene Arbeit. (Fig. 144.)

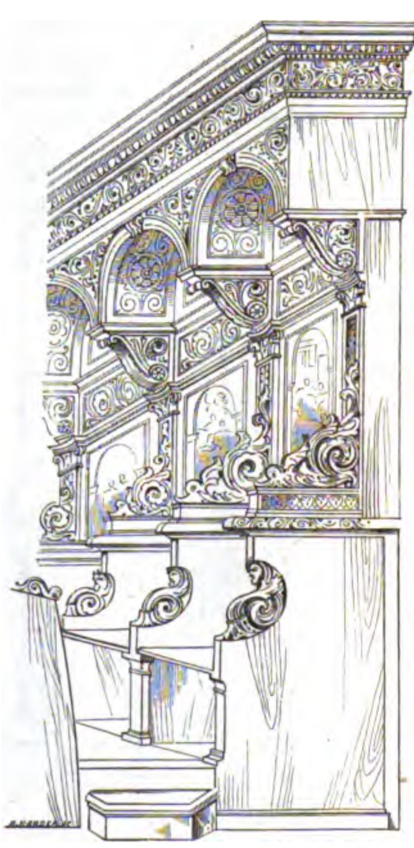
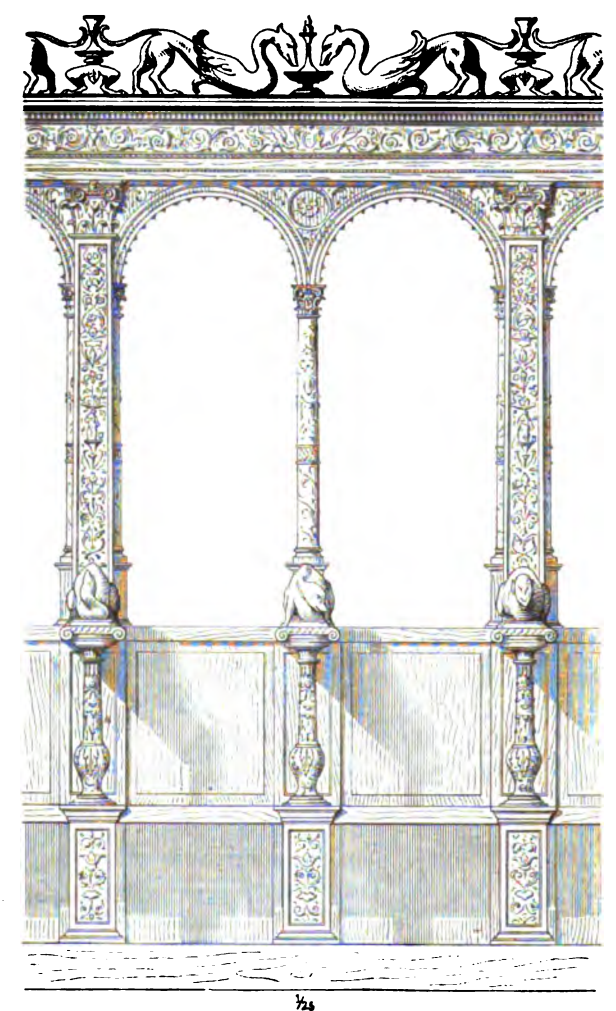


Fig. 144. Chorstühle aus S. Giovanni in Parma. (Nohl.)

Letzteres sehr schön am Stuhlwerk im Dom von Genua und in S. M. maggiore zu Bergamo. (Fig. 145) — Aus späterer Zeit und noch vom Trefflichsten der Bischofsthron sammt den nächsten Reihen im Dom von Siena, 1569 von Barthol. Negroni, genannt Riccio, im Plastischen (Putten, Meerwunder etc.) vorzüglich edel und reich, das Ganze von der prächtigsten Wirkung. Andere nicht minder prächtige in S. Martino bei Palermo (Fig. 146). — Von Sitzen weltlicher Behörden die allerschönsten in Cambio zu Perugia. — Im Museum zu Siena Pilaster von einer Wandbekleidung des Ant. Barile, reich und sehr schön.

Die schönsten reliefirten Sitzrücken hat dann das berühmte Stuhlwerk in S. Pietro zu Perugia, von Stefano da Bergamo

um 1535, unter Einfluss der Decoration von Rafaels Loggien. — Geschnitzte Reliefhistorien kommen erst in der sinkenden Zeit vor.



1/25

Fig. 145. Chorstuhl aus Bergamo. (Lasius.)

Für freistehende mehrseitige Mittelpulte, deren unterer Theil zugleich als Bücherschrank gelten kann, mochte das von Paul II. nach Araceli in Rom gestiftete [1] als Vorbild dienen;

[1] Vitae Papar., Murat. III, II, Col. 1009.

von den erhaltenen die trefflichsten in der Badia zu Florenz und in S. M. in Organo zu Verona, wo auch die geschnitzten Theile des Stuhlwerkes von besonderer Eleganz sind; ebenda der grosse hölzerne Stehleuchter des Fra Giovanni.

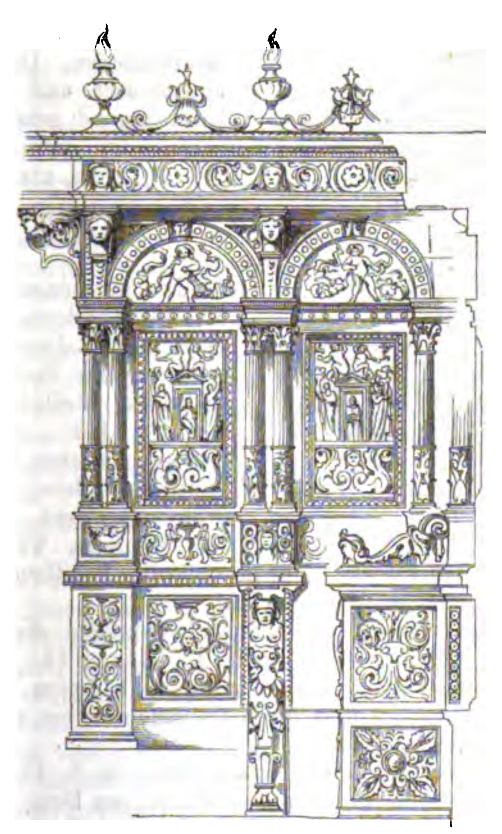


Fig. 146. Chorstuhl aus S. Martino bei Palermo. (Nohl.)

Von hölzernen Lettnern, zumal für Orgeln, finden sich wohl die besten in Siena; der des Ant. und Gio. Barile (1511) im Dom über der Sacristeithür und der prachtvoll energische des Bald. Peruzzi in der Kirche della Scala. Ein reich und elegant behandeltes Orgelgehäuse, ganz vergoldet, in der Minerva zu Rom (Fig. 147). — Ueber Lettner und Stuhlwerk in dem untergegangenen Idealkloster der Jesuaten bei Florenz (§. 85), Vasari VI, p. 34, v. di Perugino. — Mehrmals wurden Lettner auch noch bemalt und vergoldet. [1]

[1] Milanesi III, p. 187, s.

An den frühesten Stuhlwerken der Renaissance, z. B. Milanesi II, 240, 286, um 1440, kommen noch gorgolle (d. h. gargolle vgl. §. 18, Speithiere) vor, ein Motiv, welches bekanntlich aus der gothischen Architektur auch in die Decoration übergegangen war. Wahrscheinlich aber waren sie hier schon zu Meerwundern, Delphinen etc. umgedeutet und nicht mehr vorspringend gebildet.

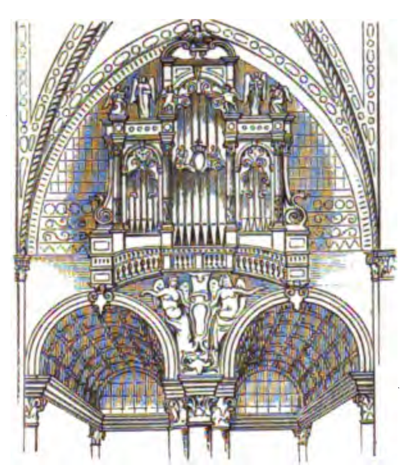


Fig. 147. Orgel in der Minerva zu Rom. (Nohl.)

§. 154.

Hölzerne Pforten und Wandbekleidungen.

Die hölzernen Pforten des XV. Jahrhunderts haben meist einfaches Rahmenwerk und reichverzierte Spiegel, an geschützten Stellen mit Intarsien (§. 152), nach aussen mit geschnitzten Ornamenten. Später bleiben die Spiegel öfter unverziert, oder erhalten Wappen, während dann gerade das Rahmenwerk eine prachtvolle Profilirung und geschnitztes Laubwerk u. dgl. gewinnt.

Für Kirchenpforten des XV. Jahrhunderts die allgemeine Vorschrift bei Alberti, de re aedif. L. VII, c. 15: sie von Cypressen- oder Cedernholz mit vergoldeten Knöpfen, mehr solid als zierlich zu arbeiten und ihren Ornamenten ein mässiges Relief, nicht Intarsia zu geben.

Gute Arbeiten des XV. Jahrhunderts: in S. Croce zu Florenz an der Sacristei und Cap. de' Pazzi, am Dom von Lucca, an mehreren Palästen und Kirchen in Neapel, am Dom zu Parma u. s. w. sowie die in §. 152 erwähnte Thür im Pal. Vecchio zu Florenz. — Sodann die sehr schöne Verbindung des Geschnitzten (von Gio. Barile) mit den Intarsien (von Fra Giovanni) an den Zwischenthüren der Stanzen Rafaels im Vatican, 1514—1521, vgl. §. 152. — Eine treffliche geschnitzte Thür mit dem Wappen Julius II. im Pal. Apostolico zu Bologna.

Vielleicht das Höchste in dieser Gattung die geschnitzten Thüren der vaticanischen Loggien mit den Wappen Clemens VII. und grossen Löwenköpfen in Rundfeldern in der Mitte. — Eine einfachere Thür von Werth in den Uffizien zu Florenz. Serlio im IV. Buch gibt nur die damals geltende Eintheilung der Spiegel, nicht den Schmuck des Einzelnen.

Ganze verzierte Wandbekleidungen aus der besten Zeit sind kaum anderswo erhalten als in Klosterrefectorien und in Sacristeien, wo auch die leeren Wände eine mit den Wandschränken harmonisch fortlaufende Holzbekleidung verlangten. In weltlichen Gebäuden wird kaum mehr eine Boiserie von höherm Werthe vorkommen.

Unter den erhaltenen Boiserien ist der Verfasser jetzt nicht im Stande, das Beste anzugeben. — Von den florentinischen Stubengetäfeln ist vielleicht kein einziges erhalten; man zerstörte sie theils weil die Mode wechselte, z. B. wenn man Arrazzen an deren Stelle setzen wollte, theils auch um die in das Getäfel eingelassenen oft miniaturartig zierlichen und werthvollen Malereien herauszunehmen.[1] Diese, welche eine Art von Fries in Boiserie ausmachen mochten, sind für die erzählende Composition in Breitformat und für die mythologische, allegorische und profanhistorische Malerei, im Allgemeinen von nicht geringer Bedeutung gewesen. Sandro Botticelli malte für einen solchen Zweck z. B.: vier Scenen aus einer Novelle des Boccaccio, (Vasari V, p. 113, v. di Sandro). Auch die im Commentar p. 124 erwähnten vier Bildchen mit den Trionfi Petrarca's könnten wohl eine ähnliche Bestimmung gehabt haben. — Vasari VII, p. 119, v. di Pier di Cosimo, dessen »Storie di favole« in einem Stubengetäfel, ebenso pag. 121 »Storie baccanarie«, reiche Bacchanale. — Auch die vier Bilder mit kleinen Figuren, welche Vasari IX. p. 102, v. di Franciabigio erwähnt, hatten vielleicht eine solche Bestimmung. — Die Uebernehmer der Holzarbeit verfügten bisweilen je nach Gunst oder Ungunst über die Wahl des betreffenden Malers.[2] — In dem Prachtzimmer der Borgherini hätte man bei der Belagerung von 1529 gerne die Wandbildchen Andrea's (ibid, p. 268) weggenommen, um sie nach Frankreich zu verkaufen; sie blieben nur, weil man das ganze Getäfel hätte zerstören müssen.

Ausserdem mochte am ehesten die Thür mit einem Gemälde geschmückt werden. Der Anonimo di Morelli erwähnt in Venedig zwei solcher Thüren von Palma Vecchio, mit einer Ceres und einer Nymphe; ferner Thüren, welche von einem Schüler Tizians, Stefano, bemalt waren, in einem Zimmer des Hauses Odoni; Truhen und Bettstatt waren von derselben Hand mit Malereien geschmückt.

---

[1] Vasari III, p. 47, 48, v. di Dello. — [2] Vasari VIII, p. 294, v. di A. del Sarto.

§. 155.

Altareinfassungen.

Das Altarwerk (Ancona) des XIV. Jahrhunderts hatte aus einem System von grössern und kleinern Tafeln bestanden, zusammengefasst durch ein gothisches Sacellum von vergoldetem Holz. Das XV. Jahrhundert, welches sich allmälig für die Einheit des Bildes entschied, verlangte nun auch für dieses eine architektonische Einfassung, deren Pracht dem Reichthum und selbst der Buntheit der Darstellung entsprechen musste. Einige der schönsten decorativen Ideen der Renaissance finden sich in diesen Bilderrahmen, für welche bisweilen der grösste Aufwand in Bewegung gesetzt wurde.

Die gothische Ancona hielt sich bei Fra Angelico da Fiesole bis um die Mitte des XV. Jahrhunderts, und bei den Venezianern noch später; bisweilen wird sie in den Styl der Renaissance übergetragen. Von den prächtigen gothischen Rahmen der Muranesenbilder kennt man einen Verfertiger Cristoforo Ferrarese 1446. [1]

Von den Rahmen der Renaissance wurden die (wenigen) weissmarmornen erwähnt §. 144. Man bedurfte doch zu sehr der Farbigkeit; die hölzernen meist blau mit Gold, doch auch die Holzfarbe mit nur wenigem Gold. In seltenen frühen Beispielen kommt auch Intarsia vor. [2]

Die Altarstaffel, (Predella) oft mit kleinern Gemälden, doch auch als verzierter Sockel; als Seiteneinfassung dienen zwei Pilaster mit Arabesken; diese tragen ein Gebälk mit reichem Fries und bisweilen darüber eine durchbrochene geschnitzte Bekrönung.

Die grösste Auswahl bieten die Altäre in S. M. Maddalena de' Pazzi und in Chor und Querschiff von S. Spirito zu Florenz; Filippino Lippi, von welchem vielleicht mehrere der betreffenden Bilder herrühren, pflegte auch die Rahmen anzugeben; (Vasari V, p. 252, v. di Filippo Lippi); andere Male besorgten es Antonio Sangallo d. ä. und Baccio d'Agnolo für ihn. — Ueber die hohen Preise, die der letztere für seine Rahmen erhielt, Vasari IX, p. 226, v. di Baccio, Nota.

In Perugia accordirten die Augustiner 1495 mit Mattia di Tommaso von Reggio um einen Rahmen für ihr (von Perugino gemaltes) Hochaltarwerk »con colonne, archi, serafini, rosoni e diverse fantasie sowohl auf der vordern als auf der Rückseite,« und zwar auf 110 Gulden (zu 40 Bologninen); Mariotto, lettere pittoriche perugine, p. 165. (Nicht mehr vorhanden.) Für einen andern Rahmen wurde mit Perugino selbst auf 60 Goldducaten accordirt; (Vasari VI, p. 48, Nota, v. di Perugino). Noch spät

---

[1] Sansovino, Venezia, fol. 91. — [2] Milanesi II, p. 257.

hier ein berühmter Rahmenmacher Eusebio Battoni, um 1553 (ibid. p. 83, im Commentar). — Fra Bartolommeo vermied die Prachtrahmen und malte dafür gerne im Bilde eine architektonische Einfassung um die Figuren.[1]

In der Regel gaben wohl die Malèr die Hauptsache an und zeichneten den Rahmen vor, selbst wenn es sich um grosse mehrtheilige Sacella mit vortretenden Säulen handelte; (Vasari VII, p. 199, v. di Raff. del Garbo, Comment). Ein Bild desselben Meisters ebenfalls mit einer Einfassung von vortretenden, reich vergoldeten Säulen (ibid, p. 192). Es war die reichste Form und damals nicht selten, die meisten Maler konnten sie aber des starken Schattenwurfes wegen nicht lieben.

Weit den grössten Ruhm hatten in diesem Fache die beiden Barile: Antonio, der seinen Namen in seine Bilderrahmen setzte, auch in solche um einzelne Madonnenbilder für die Hausandacht; — Giovanni, der den Rahmen für Rafaels Transfiguration schuf (jetzt längst nicht mehr vorhanden); Vasari VIII, p. 90, im Comment. zu v. di Raffaello.

In Venedig war noch 1470 ein gew. Moranzone namhaft.[2] — Der schönste erhaltene Rahmen derjenige um das Bild Bellinis (1488) in der Sacristei der Frari, blau und Gold, oben Sirenen und Candelaber. — Der schönste in Padua um das Bild Rumanino's in der Capelle S. Prosdocimo bei S. Giustina. — Venezianische Portraits, an welchen auch der Rahmen berühmt war: eines mit goldenem Laubwerk in der Sammlung Vendramin. (Anonimo di Morelli); — Serlio's Rahmen um Tizians Portrait Franz I. (Aretino's Satire an Franz, 1539: »L'ha cinto d'ornamento singolare quel serio Sebastiano architettore).«

In den Rahmen kündigt sich dann mit der Zeit das Nahen des Barockstyles früh und empfindlich an. Der Manierismus und Naturalismus der Maler dispensirt die Decoration vollends von allem Maasshalten.

§. 156.

Die Möbeln.

In Betreff der hölzernen Geräthe der Paläste und reichern Häuser sind Beschreibungen erhalten, welche ahnen lassen, wie jene mit dem ganzen übrigen Schmuck zu einem für unser Urtheil überwiegend ernsten Eindruck zusammenstimmten.

In Venedig, woselbst der perfecte Schiffskapitän seine Kajüte »intagliata, soffitata e dorata«, d. h. mit Schnitzwerk, Vergoldung und reicher Decke verlangte (Malipiero, ann. veneti, archiv.

---

[1] Vasari VII, p. 162, v. di Fra Bartol. — [2] Sansovino, Venezia, fol. 57, vgl. 59.

stor. VII, II, p. 714, ad a 1498; die Staatsbarken, Comines VII, 15), war der Luxus wohl am gleichartigsten ausgebildet und am meisten über die verschiedenen Classen verbreitet. Schon Sabellico (§. 42) sagt um 1490: »nulla ferme est recens domus quae non aurata habeat cubicula.« (Fol. 90.) — Zur Zeit des Francesco Sansovino um 1580 [1] war der Bestand folgender: Zahllose Gebäude hatten sowohl in den Zimmern als in den übrigen Räumen Holzdecken mit Vergoldung und mit gemalten Darstellungen; fast überall waren die Wände bezogen mit gewirkten Teppichen, mit Seidenzeug, mit vergoldetem Leder, mit reicher Holzbekleidung . . In den Wohnzimmern zierliche Bettstellen und Truhen mit Vergoldung und Bemalung, zumal mit vergoldeten Simsen . . Die Buffets mit Geschirren ohne Zahl von Silber, Porzellan, Zinn und Erz mit eingelegter Arbeit . . In den Sälen der Grossen die Waffengestelle mit den Schilden und Fahnen derjenigen Vorfahren, welche zu Land oder zu Meer befehligt haben . . . Aehnliches gilt im Verhältniss von den mittlern und untern Classen . . . auch bei den Geringsten Truhen und Bettstellen von Nussbaumholz, grüne Bezüge, Bodenteppiche, Zinn- und Kupfergeschirr, goldene Halskettchen, silberne Gabeln und Ringe.

Anderswo kam dasselbe, nur mehr vereinzelt, vor. Bandello Parte I, Nov. 3 die Schilderung eines Schlafzimmers: Das Bette mit vier Baumwollematratzen, die mit feinen, seide- und goldgestickten Leintüchern bedeckt sind; die Decke von Carmesinatlas, mit Goldfäden gestickt und mit Fransen umgeben, die aus Goldfäden und Carmesinseide gemischt sind; vier prächtig gearbeitete Kissen; ringsum Vorhänge aus Flor (tocca) von Gold und Carmesin gestreift (hier die Lesart zweifelhaft); an den Wänden statt gewirkter Teppiche lauter Carmesinsammet mit herrlichen Stickereien; in der Mitte ein Tisch mit alexandrinischem Seidenteppich; rings an den Wänden acht reich geschnitzte Truhen, und viele Stühle mit Carmesinsammet, einige Gemälde von berühmter Hand etc. —

Parte III, Nov. 42, die Wohnung, welche ein reicher Herr der berühmten römischen Buhlerin Imperia herrichten liess: u. a. eine Sala, eine Camera und ein Camerino mit lauter Sammet und Brocat und den feinsten Bodenteppichen; im Camerino, wo sie nur die vornehmsten Leute empfing, waren die Wände mit lauter Goldstoff (façonnirtem oder gesticktem) bezogen; auf einer kunstreichen Etagere (Cornice) mit Vergoldung und Ultramarin befanden sich herrliche Gefässe aus Alabaster, Porphyr, Serpentin und vielen andern kostbaren Stoffen. Ringsum standen viele reichgeschnitzte Truhen (coffani e forzieri), sämmtlich von hohem

---

[1] Venezia, fol. 142.

..erth. In der Mitte war ein kleiner Tisch, der schönste, den .. sehen konnte, mit grünem Sammet bedeckt; darauf lag ..r eine Laute oder Cither u. dgl. nebst Musikbüchern und .. reich verzierten kleinen Bänden, welche lateinische und ..che Dichter enthielten.

..e IV, Nov. 25 noch eine zierliche Schilderung dieser Art. ..della Casa überliess während einer Abwesenheit 1544 ..al Bembo seine schöne römische Wohnung u. a. »con ..ssimo camerino acconcio de suoi panni molto ricchi e ..to belli, e con un letto di velluto e alquante sattue antiche e altre belle pitture«, darunter ein Portrait von Tizian.

Die Echtheit aller Stoffe, die wahrscheinliche Symmetrie der Anordnung, die Verachtung der gemeinen Bequemlichkeit mussten solchen Räumen (im Vergleich mit unserm Jahrhundert der Surrogate etc.) einen ernsten Charakter verleihen.

Die Ledertapeten mit eingepressten Golddessins, hauptsächlich Blumenarabesken, welche zu Venedig im XVI. Jahrhundert schon so sehr verbreitet waren, galten noch 1462 als ein fremder und zwar aus Andalusien gekommener Schmuck; Pii II. Comment. L. VIII, p. 384 (ungefähr). Auch ihre Wirkung ist eine überwiegend ernste; — das Teppichwesen überhaupt sollte wo möglich Wände und Fussböden dem Auge völlig entziehen.[1]

In Florenz mag sich diesem gegenüber doch die Boiserie mit Malereien länger gehalten haben? Vgl. §. 154.

§. 157.

Das Prachtbett und die Truhe.

Am meisten monumental von allen Möbeln war das Prachtbett gestaltet, welches nicht eine Ecke, sondern die Mitte einer Wand einnahm; sodann die Truhen, auf welche die Kunst bisweilen ihre besten Kräfte wendete.

Aufwartung venezianischer Gesandten (§. 42) bei den Herzoginnen von Urbino in Pesaro: »e la camera era nuova, fatta a volta, la maggior parte di essa profilata d'oro e arrazzata dall' alto in basso, con una lettiera in mezzo, sotto un padiglione, coperta di seta.«

Erhalten sind wohl kaum irgendwo solche Bettstellen aus der besten Zeit. Selbst die genaueste Schilderung[2] ist erst aus der Zeit des beginnenden Barockstyls (1574): die Füsse mit Harpyien, Festons etc., die vier Säulen von Compositaordnung, mit Laubwerk umwunden; die Friese theils mit Kinderfiguren und Thieren, theils mit Laubwerk; das Kopfende mit vier Hermen und drei Feldern dazwischen, über welchen (offenbar noch

[1] Ariosto, Orl. fur. XII, 10. — [2] Milanesi III, p. 245.

unter dem Betthimmel) ein Giebel mit mehreren sculpirten Figuren angebracht war.

Von den Truhen sind ebenfalls nur noch wenige vorhanden, doch genug um einen Begriff zu geben von den schwungvollen, edeln und reichen Formen, die dabei erreicht wurden. Von denjenigen des Baccio d'Agnolo mit Kinderfiguren in Relief sagt schon nach etwa 40 Jahren Vasari (IX. p. 226), man könnte sie zu seiner Zeit nicht mehr so vollkommen zu Stande bringen. (Eine besonders schöne Truhe im Museum von Berlin.)

Neben der reinen Schnitzerei dauert indess doch eine aus Schnitzwerk und reicher, selbst miniaturartiger Malerei gemischte Gattung noch lange fort im Zusammenhang mit den Malereien im Wandgetäfel (§. 154).

Gemälde an Bettstellen, ob an den vier Seiten oder im Betthimmel, ist oft nicht zu ermitteln: Vasari III, p. 96, v. di Uccello, der selbst hier seine perspektivischen Ansichten anbrachte; — IX, p. 176, v. di Fra Giocondo: Carotto's Hercules am Scheidewege, als Kopfende (testiera) eines Bettes gemalt; ib. p. 220, v. di Granacci, die Geschichten Josephs in Aegypten, sopra un lettuccio, in dem Prachtzimmer des Borgherini (§. 154), wo auch die Truhenmalereien etc. von Pontormo dasselbe Thema behandelten.

Gemälde an Truhen: Hauptstelle Vasari III, p. 47, s. v. di Dello; der Inhalt war aus Ovids Metamorphosen, aus der römischen und griechischen Geschichte, oder es waren Jagden, Turniere, Novellenscenen. »Die trefflichsten Maler schämten sich solcher Arbeiten nicht, wie heute viele thun würden.« — Ib. IV, p. 69, v. di Lazzaro Vasari; — ib. p. 181, v. di Pesello, Turnierbilder; — ib. p. 219, v. di Aristotile, die Arbeiten des Bacchiacca; — Milanesi II, p. 355, Contracte von 1475 u. f. — Mit der Zeit mögen die Truhen am frühesten ganz plastisch geworden sein.

Gemälde an Schränken, runden Holzscheiben (? rotelle) u. a. Geräthen, sämmtlich mythologischen Inhaltes, von Giorgione, Vasari VII, pag. 89, im Comment. zu v. di Giorgione.

Gänzlich untergegangene Gattungen dürfen wir hier bloss nennen: Malereien an Pferdegeschirr, mit Thierfiguren oder mit brennendem Wald, aus welchem Thiere hervorstürzten etc.; Vasari IV, pag. 68, v. di Lazz. Vasari; VI, p. 11, v. di Francia; VIII, p. 154, v. di S. Gimignano; XI, p. 87, v. di Genga. — Sodann die bemalten Wagen bei dem jährlichen florentinischen Staatsfest, Vasari VIII, p. 264, v. di A. del Sarto; XI, p. 39, v. di Pontormo. — Blosser Carnevalswagen nicht zu gedenken.

Gemälde an Musikinstrumenten: höchst vorzüglich die Innenseite eines Clavierdeckels mit der Geschichte des Apoll und Marsyas, angeblich von Correggio, eher von Bacchiacca, im Pal.

Litta zu Mailand. Laut Vasari XI, p. 56, v. di Pontormo malte Bronzino für den Herzog von Urbino ein Clavier aus. Lomazzo schlägt vor (Trattato p. 347), an den Instrumenten die Bildnisse der grössten Virtuosen, je zu dreien, anzubringen.

§. 158.

Die geschnitzte Flachdecke.

Die hölzernen Flachdecken (palchi) in Kirchen und Palasträumen haben im XV. Jahrhundert meist eine nur einfache Configuration, aber eine glänzende Bemalung und Vergoldung. Gegen 1500 werden damit die edlern und feinern Formen des antiken Cassettenwerkes in Verbindung gesetzt; im XVI. Jahrhundert bleiben einige der herrlichsten Decken fast oder ganz farblos und werden eine Hauptaufgabe der Decoration in Holz; daneben aber beginnt schon das Ausfüllen der Deckenfelder mit eigentlichen Gemälden. Die Wirkung ist überall auf farbige, in den Palästen auf teppichbedeckte Wände berechnet.

Palchi des XV. Jahrhunderts mehr in regelmässigen Cassetten: in S. Marco zu Rom Gold, weiss und blau, vielleicht von Giuliano da Majano, der laut Vasari IV, p. 4, auch die vergoldeten Decken im (alten) Vatican machte; — dann im Palazzo Vecchio zu Florenz die Decken der Sala dell' Udienza und der Sala de' Gigli, letztere mit sechseckigen Cassetten, beide von Meistern aus der Familie Tasso.[1] (Von denjenigen des Michelozzo, Vasari III, p. 275 scheint nichts mehr erhalten; ebenso hat die gewiss wichtige Decke des grossen Saales daselbst vom Jahr 1497, Vasari IX, p. 224 Nota, v. di Baccio d'Agnolo, später derjenigen des Vasari selber weichen müssen. — Die hohen Rechnungen für die Decken in diesem Palast (s. Gaye carteggio I, p. 252, s.). — In Venedig, an einigen prächtigen Decken des XV. Jahrhunderts im Dogenpalast und in der Academie, verschwindet die Cassette vor der Rosette, die Einfassung vor dem Inhalt; letzterer als Blume, Schild und dgl. aus Holz oder Stucco, meist Gold oder blau, auch ein ganz vergoldeter mit Cherubim. — Die Decken in den reichern Privatwohnungen zu Venedig, laut Comines VII, 15, wenigstens in 2 Zimmern in der Regel vergoldet vgl. §. 156; Armenini (de' veri precetti della pittura p. 158) höhnt später über das viele feurige Roth, das man ausser Vergoldung daran bemerke und das jenen »Magnifici«, d. h. den Nobili von Venedig über die Massen gefalle. — Zu Mailand ehemals im Pal. Vismara (§. 91) die Decken meist blau und Gold, mit den Wappen der Sforza und der Vis-

[1] Vasari V, p. 134, Nota, v. di Bened. da Majano; vgl. p. 137.

conti. — Eine reich cassettirte Decke in Gold und Farben im Pal. von Urbino.

Decken um 1500 edler architektonisirt und mit gewähltern Ornamenten: in S. M. maggiore zu Rom, weiss und Gold, von Giuliano Sangallo, mit dem Wappen Alexanders VI.; — in S. Bernardino zu Siena, verdungen 1496 an Ventura di Ser Giuliano, vorherrschend blau und Gold, die Cherubim der einzelnen Cassetten hier nicht mehr geschnitzt, sondern aus einer Masse

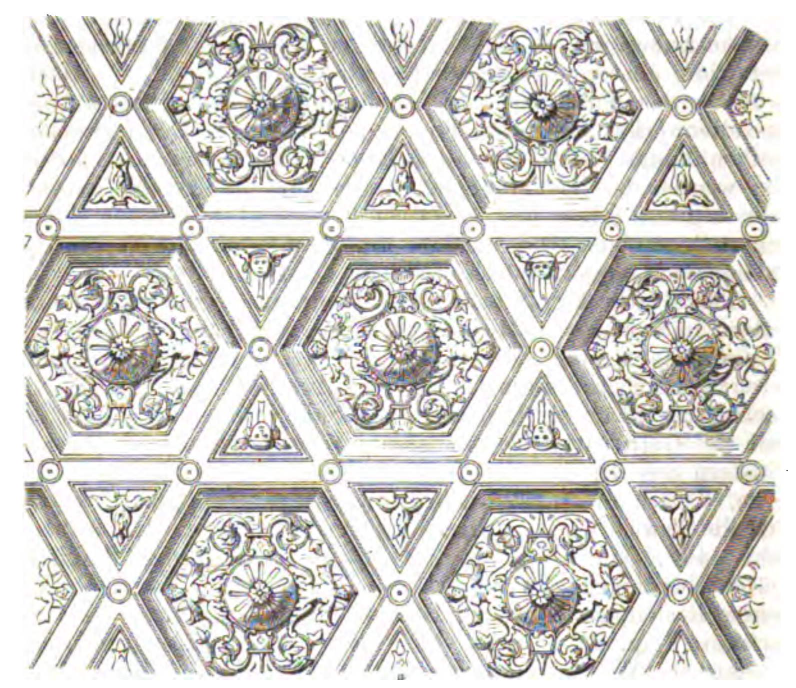


Fig. 148. Decke nach Serlio.

(carta pesta) vielleicht gepresst. [1] — Diejenigen des Ant. Barile im Hause Chigi zu Siena, gewiss vorzüglich, schwerlich mehr erhalten? (Vgl. Milanesi III, p. 30.) Ein Verding von 1526 ebenda, p. 85. — Streng und doch von reicher Schönheit: Sämmtliche Flachdecken im Pal. Massimi zu Rom (Fig. 150). — Eine Menge von florentinischen Palchi, wahrscheinlich mehr gemalt als geschnitzt, waren das Werk des Andrea Feltrini. [2]

Dann die farblosen Decken, wo Reichthum und Pracht der Schnitzarbeit ganz ausdrücklich die Farbe verschmähen. — Das

[1] Milanesi II, p. 456. — [2] Vasari IX p. 112, v. di Morto da Feltro.

Hauptbeispiel die der Biblioteca Laurenziana in Florenz (nach 1529?) sehr schön und frei entworfen von Michelangelo, ausgeführt von Carota und Tasso; das Motiv wiederholt in dem von Tribolo ausgeführten Ziegelmosaik des Fussbodens; Vasari XII, p. 214, v. di M. Angelo (vgl. §. 160). — Sodann der grosse vordere Ecksaal im Pal. Farnese zu Rom; und dann zahlreiche Decken des beginnenden Barockstyls, der nach solchen Mustern oft Treffliches leistete.

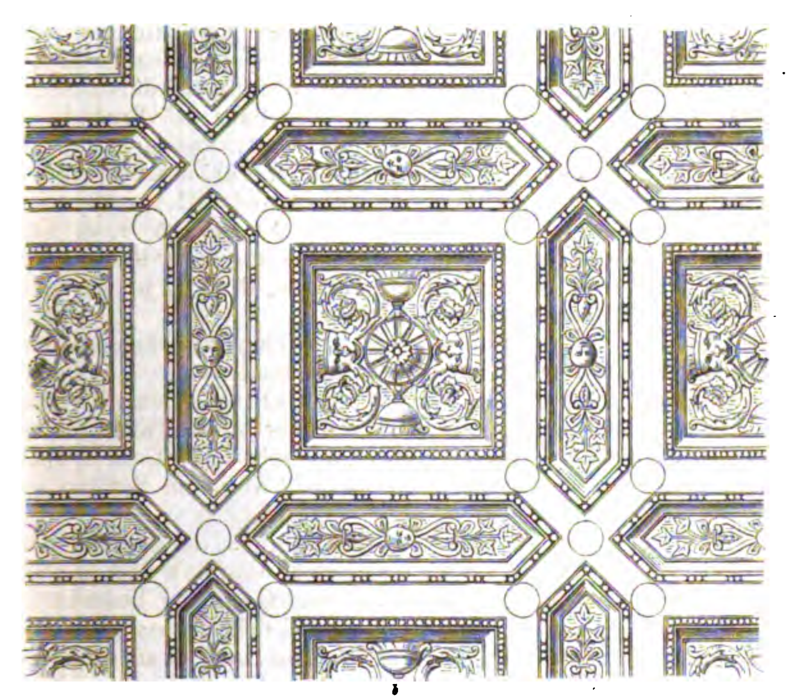


Fig. 149. Decke nach Serlio.

Serlio's Theorie zu Ende des IV. Buches: im Ganzen gehöre die Farbe dem Gewölbe, die Einfarbigkeit der Flachdecke; dem kostspieligen Schnitzwerk wird eine täuschende Malerei in Chiaroscuro substituirt; je niedriger der Raum, desto kleiner die Deckeneintheilungen; für die Rosetten wird die Vergoldung zugegeben u. s. w. Wichtiger als dieses Alles ist das wunderschöne Muster der Decke eines grossen Saales, welches er mittheilt, sowohl in Betreff der charakteristischen Profilirung und Ausschmückung der Balkenlagen verschiedenen Ranges, als in Betreff der zierlichen Füllungen; auch die folgenden kleinern Muster gehören zu den besten und zierlichsten (Fig. 148 u. 149).

§. 159.

Die Flachdecke mit Malerei.

Schon frühe im XVI. Jahrhundert beginnt auch die Ausfüllung der einzelnen Deckenfelder mit Gemälden, wobei die Untensicht der Gestalten bald mehr, bald weniger beobachtet wurde. Bald meldet sich daneben eine fingirte Perspective als Scheinerweiterung des Raumes nach oben.

Die Bemalung setzt natürlich grössere Eintheilungen oder Felder voraus als die blosse Decoration. — Ihr Beginn hauptsächlich in Venedig, aber merkwürdiger Weise meist durch Nichtvenezianer; — die ehemalige Decke der Sala de' Pregadi im Dogenpalast mit 12 Tugenden in Untensicht; Vasari IX, p. 37 und Nota, v. di Pordenone; — Decken im Pal. des Patriarchen Grimani; Vasari XI, p. 94, v. di. Genga und XII, p. 58, v. di Salviati; — in einem Pal. Cornaro, ib. XI, p. 125, v. di Sanmicheli (Deckenbilder Vasari's selbst); — in einem Refectorium und noch in einem Saal des Dogenpalastes, ib. XII, p. 82, v. di Salviati (Bilder von Giuseppe Porta.).

Erst mit Paolo Veronese[1] und mit Tintoretto nehmen sich die Venezianer selbst eifriger des Soffittenmalens an; — Tizians Deckenbilder (jetzt) in der Sacristei der Salute sollen allerdings laut Sansovino, Venezia, fol. 83 »in der ersten Kraft seiner Jugend« gemalt sein; gehören aber, wie mir scheint, zu den Arbeiten seiner mittlern oder spätern Zeit. Noch ein Soffitto von ihm, ib. fol. 100.

Vasari's lastende erzählende Deckenbilder im grossen Saal des Pal. Vecchio zu Florenz auf Befehl Cosimo's I.[2] — Die Flachdecken aller Kirchen in Neapel mit Gemälden bedeckt.

Von der gemalten Flachdecke in S. M. dell' Orto zu Venedig, welche vielleicht die früheste mit fingirter und zwar sehr täuschender Prachthalle war, scheinbar mit gedoppelten gewundenen Säulen, ist nur noch die überschwengliche Beschreibung bei Sansovino, Venezia, fol. 59 und bei Vasari XI, p. 267 v. di Garofalo vorhanden. Dieselben Meister Cristoforo und Stefano von Brescia malten noch Mehreres der Art. — Natürlich boten gewölbte Decken diesem Kunstzweig einen ganz andern Spielraum dar. — Vgl. Bramante's Scheinhallen, §. 83.

[1] Vasari XI, p. 135, s., v. di Sanmicheli. — [2] Vasari I, p. 46, in seinem eigenen Leben.

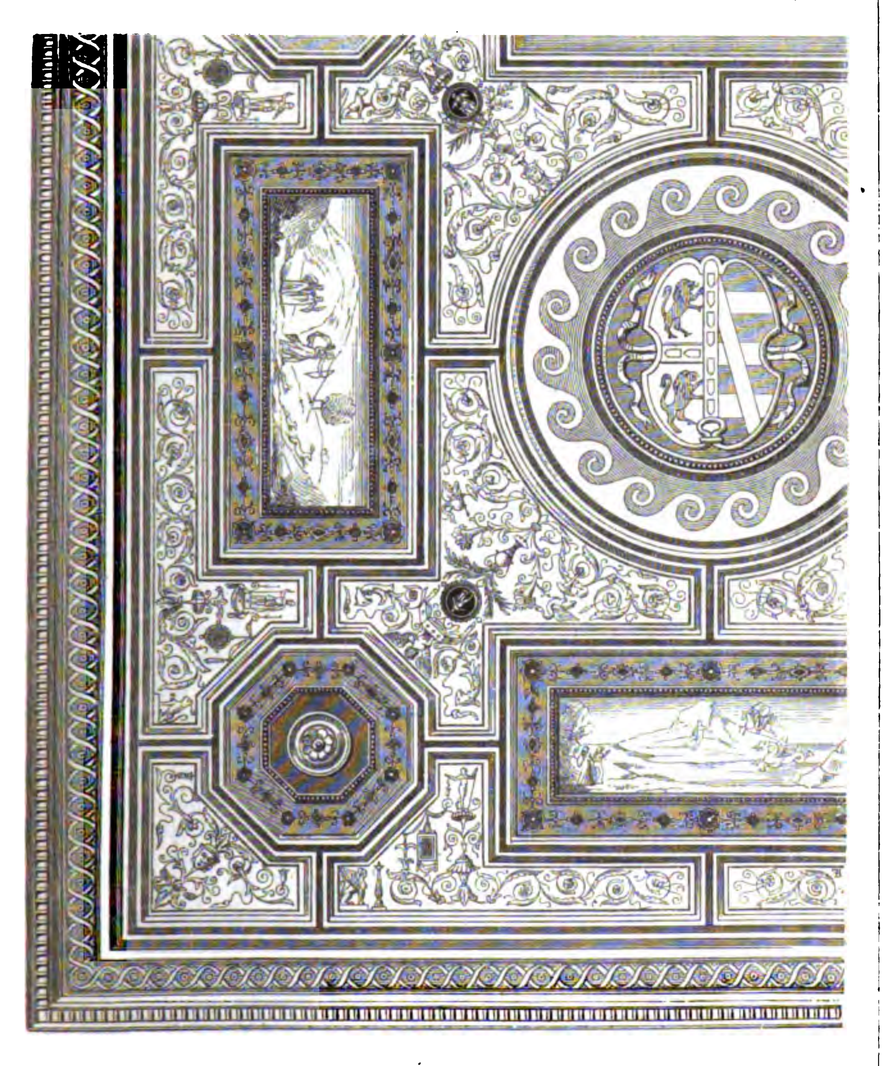


Fig. 150. Decke aus Pal. Massimi zu Rom.



V. Kapitel.

Fussböden. Kalligraphie.

§. 160.

Der Fussboden in harten Steinen, Marmor oder Backstein.

Die monumentale Behandlung der Fussböden, hauptsächlich in Kirchen eignet sich die Mittel des Alterthums auf originelle und neue Weise an.

In der Nähe der Päpste und in einzelnen besonders prächtigen Capellen dauert dasjenige rein lineare Mosaik aus harten Steinen, besonders weissem Marmor, Porphyr und Serpentin fort, welches schon aus der urchristlichen Zeit auf die Cosmaten übergegangen war. — Mosaik Martins V. (nach 1419) im Mittelschiff des Laterans, eine der ersten Arbeiten des vom Schisma befreiten Papstthums.[1] — Nicolaus V. (seit 1447) wollte für seinen Neubau von S. Peter ganz dasselbe.[2] — Boden der sixtinischen Capelle, der vaticanischen Stanzen, der Grabcapelle des Card. von Portugal in S. Miniato bei Florenz, der Capelle im Pal. Medici (Riccardi) ebenda.

Alberti de re aedificatoria L. VII, c. 10, verlangt im pavimentum am ehesten »Linien und Figuren, welche sich auf Musik und Geometrie beziehen.« — Figuren, und zwar erzählende Mosaiken, aus Marmor von verschiedenen Tönen, hat beinahe nur der Dom von Siena, dieser aber in grösster Masse und aus zwei Jahrhunderten, 1369 bis um 1550. Ueber dieses Unicum vgl. Milanesi I, p. 176, s., II, p. 111, s., 265, s., 377, 437 etc.; Vasari I, p. 176 Introduzione; X, p. 186, ss., v. di Beccafumi.

Die ästhetische Frage, wie ein Marmorboden von einfacher Configuration aus Platten von 2 oder 3 Farben in Harmonie mit einem grossen Bau zu componiren sei, wurde besonders durch denjenigen des Domes von Florenz beantwortet; — Vasari VIII, p. 128, ss. Comment. zu v. di Cronaca, welcher seit 1499 hauptsächlich mit den Chorcapellen und zwar hier mit einem reicher bewegten Motiv begann; — IX, p. 227, v. di Baccio d'Agnolo, welcher dann die Hauptsache gethan zu haben scheint. Das Entscheidende war, dass man sich fortan von allen Teppich-

[1] Vitae Papar., Murat. III, II, Col. 858. — [2] Ib. Col. 935.

motiven gänzlich emancipirte, die noch in jenen römischen Mosaiken kenntlich sind; es handelt sich jetzt nur noch um Linien, welche das Auge richtig leiten und um Massen, welche den einzelnen Theilen des Raumes richtig entsprechen.

Dass das Bodendessin, wenn eine reicher verzierte Flachdecke vorhanden ist, dem Deckendessin entsprechen müsse, wird seit der Laurenziana (§. 158) als etwas sich von selbst Verstehendes angenommen, z. B. bei Armenini, de' veri precetti, p. 159. Laut Vasari X, p. 274, v. di Tribolo könnte es scheinen, als ob die Idee letzterm angehört hätte, allein wenn M. Angelo die Decke entwarf, so sorgte er wahrscheinlich auch für den Fussboden. Der letztere besteht aus einer Zeichnung in weissem und rothem Backstein, welche damals und später in nichtkirchlichen Gebäuden häufig vorkam und eine schöne Wirkung gestattet.[1]

In bunt glasirten Bodenplättchen hatte das Mittelalter schon das Mögliche geleistet. Die wenigen erhaltenen Beispiele aus der Renaissance, die dem Verfasser bekannt sind, zu Bologna in S. Giacomo Maggiore (Cap. Bentivoglio) und in S. Petronio (5. Cap. links). Im XV. Jahrhundert ist das Dessin meist noch etwas reliefirt; so war es in der (nicht mehr vorhandenen) Sacristei v. S. Elena zu Venedig 1479, wo die länglich sechseckigen, weiss und blauen Plättchen abwechselnd einen schwarzen Adler und einen Zettel mit dem Namen der Stifter, Giustiniani, enthielten; zu den prächtigen Intarsien der Wandschränke gewiss die zierlichste Ergänzung.[2] — Ein Verding solcher Platten zu Siena 1488, Vasari VI, p. 141, Nota, v. di Signorelli. — Die jetzt ganz ausgetretenen in den vaticanischen Loggien, welche Rafael bei den Robbia in Florenz bestellte,[3] waren glatt. Diejenigen im unzugänglichen obersten Stockwerk der Loggien, aus der Zeit Pius IV., sollen besser erhalten sein.

§. 161.

Die Inscriptionen und die Schönschreiber.

Die Inschriften als integrirender Theil von Kunstwerken wurden in diesem Zeitalter den römischen Inscriptionen der besten Zeit nachgebildet. Da der Buchstabe für schön gilt an sich, so wird er bisweilen in riesiger Grösse angewandt, wie eine andere Kunstform.

Die Inschrift an der Façade der S. M. novella in Florenz, von L. B. Alberti, in Porphyr incrustirt; Vasari I, p. 98, In-

---

[1] Vasari I, p. 177, Introduzione. — [2] Sansovino, Venezia, fol. 76. — [3] Vasari VIII, p. 42, v. di Raffaello.

troduzione. Die riesige Inschrift aussen am vaticanischen Palast (Ostseite) nach eigener Angabe Julius II., der den Bramante wegen seiner beabsichtigten Hieroglyphen oder Rebus auslachte (Vasari VII, p. 133, v. di Bramante).

Um die Mitte des XVI. Jahrhunderts lebte in Padua der Priester Francesco Pociviano, genannt Mauro, welcher im Malen und Schreiben alle Kalligraphen und im Meisseln von Buchstaben alle Sculptoren übertraf und Bembo's Grabschrift im Santo meisseln durfte; auch für Inschriften in Fresken liess man ihn kommen, Scardeonius, in Graev. thesaur. VI, III, Col. 429, wo noch ein anderer dortiger Schönschreiber, Fortebraccio, erwähnt wird.

Ueber den Zusammenhang mit der Epigraphik als Literaturzweig s. Cultur d. Renaissance S. 266. — Ein ganzer Kreuzgang, der von S. M. sopra Minerva in Rom, unter Paul II. »pulcherrimis epigrammatibus historiisque« geschmückt; Vitae Papar. ap. Murat. III, II, Col. 1034. — Inschriften im Schlafzimmer, Ang. Politiani carmina. — Die sehr grosse Inschrift im obern Friese von Pal. Pandolfini in Florenz. — Häufig in Fensterfriesen seit Pal. di Venezia zu Rom Motti oder Namen in vielfacher Wiederholung.

Bei Festdecorationen die bekannten hängenden Inschrifttafeln, welche das jetzige Italien nur noch als Theateraffichen anwendet; z. B. bei dem Possesso Alexanders VI. 1492: »una tavola al modo antico pendente,« Corio, Stor. di Milano, Fol. 451, ss., wo auch colossale, von Schnörkeln reich umgebene Chiffern in dem Schattentuch über der Strasse gerühmt werden.

Ein heiterer Gegensatz zu der Strenge der grossen römischen Uncialen wird bisweilen darin gefunden, dass Kinderfiguren dieselben umspielen. Vielleicht am frühesten in einer Friesmalerei des Pordenone an einem Privathaus in Mantua. [1] — Dann an dem Chorstuhlwerk des Fra Damiano in S. Domenico zu Bologna, §. 152.

Die Kalligraphie, in der italienischen Schrift des XV. Jahrhunderts auf höchste Einfachheit und Schönheit gerichtet, überlebte auch das Eindringen des Bücherdruckes trotz der vorherrschenden Eleganz desselben noch lange. Das Bedürfniss nach Miniaturen hielt sie am Leben. Der Kalligraph des Miniators Clovio, Monterchi, wird erwähnt. [2] Die Kalligraphen nennen sich in der Regel selbst.

---

[1] Vasari IX, p. 34, v. di Pordenone, und Armenini, l. c. p. 205. — [2] Vasari XIII, p. 132, v. di Clovio.

VI. Kapitel.

Die Façadenmalerei.

§. 162.

Ursprung und Ausdehnung.

Von der gemalten Decoration ist ein Hauptzweig, die Façadenmalerei, nur durch verhältnissmässig wenige und für die Herstellung des Ganzen unzureichende Reste vertreten, nachdem sie einst die Physiognomie ganzer Städte wesentlich hatte bestimmen helfen.

Ihr Ursprung ist in den Madonnen und andern heiligen Darstellungen zu suchen, mit welchen man im Süden von jeher die Mauern geschmückt haben wird. (Sehr alte in Assisi, Perugia etc., Einzelnes aus dem XIV. Jahrhundert, wie z. B. eine Madonna mit Heiligen und blumenbringenden Engeln, von Stefano da Zevio, in Verona). Den Rest der Façade schmückte man etwa mit einem Teppichmuster.

Im XV. Jahrhundert neben wachsender Fertigkeit im soliden Freskomalen und in der Perspectivik regt sich die Lust an den Zierformen des neuen Baustyles und das Bedürfniss, dieselben gerade dann in vollem Reichthum an den Façaden walten zu lassen, wenn die Mittel nicht ausreichten für Rustica oder Incrustation oder reichere plastische Ausbildung der Bauformen überhaupt, auch wenn man über Symmetrie und Proportionen nicht verfügen konnte. Selbst der geringsten Mauer vermochte man jetzt einen hohen Werth zu geben. Dazu die Sinnesweise der Besteller, welche die bunte Façade so wenig scheuten, als die bunte Kleidung; beim Gedanken an die Vergänglichkeit verliess sich jene kräftige Kunstzeit ohne Zweifel darauf, dass die Nachkommen eben so Treffliches würden hinmalen lassen, und urtheilte, dass man geniessen müsse was der Genius der Zeit biete.

Die Künstler aber, darunter einige der grössten, ergriffen ohne allen Rückhalt den Anlass, monumental, mit grosser Freiheit in der Wahl und Auffassung der Gegenstände, für den täglichen Anblick einer ganzen Bevölkerung malen zu dürfen. Was sie Treffliches schufen, war lauterer, stets gegenwärtiger Ruhm. Dieser Kunstzweig schwang sich empor zu einer ernsthaften Concurrenz mit der reinen Architektur, nachdem er Anfangs wohl nur als ökonomisches Surrogat derselben gegolten hatte. — In Venedig wird es um 1550 zugestanden: »molto più dilettano (a)

gli occhî altrui le facciate delle case et de palagî dipinte per mano di buon maestro che con la incrostatura di bianchi marmi, di porfidi et di serpentini fregiati d'oro.« (§. 42.) [1]

Von dem prachtvollen Anblick, welchen solche Façaden, oft gassenweise, gewähren mussten, gibt jetzt keine Stadt mehr auch nur einen entfernten Begriff. Von dem wenigen Erhaltenen ist das Wichtigste verzeichnet Cicerone S. 292 ff. Im XVI. Jahrhundert galten als besonders reich an farbigen Façaden: Venedig, Genua, Pesaro und Mantua. [2]

§. 163.

Die Besteller.

Es kamen Beispiele vor, da entweder auf Anregung von Fürsten oder auf freiwillige Abrede hin ganze Gebäudereihen oder Gassen einen fortlaufenden gemalten Schmuck erhielten.

Eine gleichartig fortlaufende, wenigstens decorative Malerei ist vorauszusetzen in Ferrara 1472 unter Ercole I. (Diario ferrarese, bei Murat. XXIV, Col. 243): im December fing man an, die Hallen der Geldwechsler vor dem Thurm Rigobello zu bauen und die Paläste der Signori und die Buden der Lederhändler (le banche de li calgari?) zu malen. Nachher (Col. 247) heisst es: den Palast der Lederbuden mit Paladinen, d. h. wohl mit den Helden Carls des Grossen. — Lodovico Moro liess in Mailand und Pavia die Vorbauten (§. 112) in den Gassen wegräumen und die Façaden liess (fece) er malen, schmücken und verschönern; (Cagnola, archiv. stor. III, p. 188). In Brescia am Corso del teatro sind noch fortlaufende mythologische Malereien des Lattanzio Gambara erhalten.

Weit häufiger sind jedoch der Natur der Sache nach die von jedem Eigenthümer nach eigenem Geschmack bestellten Façademalereien. Schon ihr Ausgang von dem Andachtsbilde (§. 162) weist darauf hin; sie waren gewiss oft der Stolz des Besitzers und das Kennzeichen seines Hauses in einer Zeit, da man sich unterscheiden wollte und das Auffallende noch nicht mied.

Auch an öffentlichen Gebäuden hie und da sehr früh Façadenmalereien als Ausdruck irgend einer Allen gemeinsamen Idee oder Erinnerung. So war zu Venedig im XIV. Jahrhundert der Pal. del Comune (1324) von allen Seiten mit Malereien, ohne Zweifel politischen Inhaltes bedeckt; am frequentesten Orte der Stadt, den Portiken des Rialto, war ein Seesieg über König Pipin (Sohn Carls d. Gr.) und eine Weltkarte gemalt; Sansovino, Venezia

[1] Lodov. Dolce, Dialogo della pittura, p. 146, ed fiorent. — [2] Armenini, de' veri precetti etc., p. 205.

fol. 133, 134. Aehnliche Malereien an einigen damaligen Tyrannenbauten, z. B. am Palastthurm der carraresischen Residenz in Padua, M. Savonarola, bei Murat. XXIV, Col. 1174. Vom Palast des Braccio Baglione zu Perugia heisst es um 1500: »e era tutta quella casa penta (dipinta) dentro e de fora, da la cima insino a terra,« sammt beiden Thürmen. — Selbst die grossen allegorischen Tendenzbilder, durch welche Cola Rienzi bei seinem ersten Auftreten 1347 die Römer aufregte, möchten ebenfalls auf die Mauer gemalt gewesen sein.

§. 164.

Darstellungsweisen der Façadenmaler.

Die Mauermalerei stellt meist eine mehr oder weniger reiche, decorativ umgedeutete, fingirte Architektur dar, welche durch figürliche Zuthaten jeder denkbaren Art belebt wird. Ohne Zweifel sind auch sie in Wechselwirkung mit der Festdecoration.

Die schriftlichen Nachrichten, zumal bei Vasari, sind darin einseitig, dass sie fast nur das figürliche Element erwähnen und den grossen decorativen Zusammenhang kaum andeuten.

Eine einzige Gattung blieb, wie es scheint, Hans Holbein d. J. vorbehalten: die illusionäre Darstellung eines wirklichen Gebäudes, an dessen Fenstern, Gängen etc. menschliche Gestalten in der Zeittracht auftreten. (Zeichnungen seiner untergegangenen Façadenmalereien in der öffentlichen Sammlung zu Basel.) Pompeji enthält Aehnliches, nur ohne Streben nach Illusion.

Ein grosser Hauptunterschied liegt in den Darstellungsmitteln, indem Vollfarbigkeit, theilweise Farbigkeit, Einfarbigkeit und Sgraffito, theils sich ausschliessend, theils neben einander (bisweilen im allerschönsten Contraste) angewandt werden, je nachdem man den Schein der Architektur und der decorirenden Sculptur mehr oder weniger beibehalten will. Später kam sogar noch reliefirter Stucco hinzu.

Alle Vereinfachungen in der Farbe haben den Vortheil, dass das Altern und Verbleichen weniger schnell sichtbar und die Restauration leichter ist als bei der Vollfarbigkeit. Das Sgraffito wird sogar ohne eigentliches Malen dadurch hervorgebracht, dass die Mauer erst schwarz, dann weiss überzogen wird, und hierauf die Zeichnung durch theilweises Wegschaben entsteht. Der Hauptnachtheil liegt darin, dass sich der Staub daran festsetzt. — Vgl. Vasari I, p. 169, Introduzione; — IX, p. 110, s, v. di Morto da Feltre (wo die Erfindung dem Andrea Feltrini zugeschrieben wird, während sie gewiss viel älter ist).

Die Vollfarbigkeit scheint von Anfang an für die Façaden von Oberitalien, hauptsächlich Venedig, gegolten zu haben;

Verona besitzt ausser mehreren andern Façaden das vielleicht wichtigste Werk dieser Art: Casa Borella von Mantegna, goldfarbige Pilaster mit Arabesken, davon eingefasst historische Darstellungen mit blauem Grunde; Fries mit Festons und Putten etc.

Daneben ein grosser Reichthum von Abstufungen und oft ganz herrlich wirkenden Combinationen: Farbigkeit der Einzelfiguren und der historischen Scenen, oder letzterer allein; dazu das Decorative in zweierlei Steinfarbe, so dass z. B. die fingirte Architektur röthlich, die fingirte Sculptnr weiss dargestellt ist; oder erstere weissgrau, letztere, zumal Statuen, Gefässe und Trophäen gold- oder erzfarbig; höchst unbefangene Behandlung der Festons, bald mehr ideal und steinfarbig, bald realistisch und naturfarbig in Laub und Früchten. — Vielleicht die schönsten farbigen Façaden an zwei kleinen Häusern auf Piazza dell' Erbe zu Verona. — Sodann Abwechslung vollfarbiger und steinfarbiger Partieen je nach Stockwerken oder je nach der Bedeutung der betreffenden Mauerfläche. Endlich die einfarbige Malerei, Chiaroscuro, pitture di terretta, in einer beliebigen Farbe; ausser grau kommen auch grün, roth, violett, goldbraun etc. vor, bisweilen nach Stockwerken und nach einzelnen Theilen derselben wechselnd. — Zuletzt das Sgraffito, s. oben.

Rafael und seine Schule, zumal die grossen Façadendecoratoren Polidoro da Caravaggio und Maturino, verliehen der Farblosigkeit das Uebergewicht und vollendeten denjenigen Styl der figürlichen Darstellung, welcher eine gemalte Plastik darstellt, ohne sich doch knechtisch den strengern Voraussetzungen der letztern zu fügen. — Victorien, Abundantien etc. an der Tiberseite der Farnesina, grau in grau, von rafaelischer Erfindung; — Fries mit der Geschichte der Niobe an einem Hause in Rom, von Polidoro, grau in grau mit Ausnahme des goldbraunen Götterbildes in der Mitte.

§. 165.

Aussagen der Schriftsteller.

In den Gegenständen hielt sich die Façadenmalerei die ganze gute Zeit hindurch sehr frei von aller sachlichen Knechtschaft, indem dieselben Einen grossen decorativen Eindruck in reicher Gliederung hervorzubringen, nicht philosophische oder poetische Gedanken zu verwirklichen hatten.

Letzteres kommt früh genug mit Anbruch der schlechten Zeit, wo sich dann Vasari mächtig wundert über die Tendenzlosigkeit eines Giorgione, dem man erlaubt hatte, lauter Schönheit und Leben auf die Mauer zu malen, Dinge, die Niemand mehr zu erklären wusste. Vasari glaubte es besser zu verstehen

und pfropfte in eine Façade das ganze menschliche Leben (XI, p. 16. v. di Gherardi) in einer Masse von Allegorien.

Die wichtigeren Stellen bei Vasari sind folgende:

V, p. 51, s. v. di Don Bartolommeo; p. 144, v. di Verocchio; — p. 166, 168, 178, 179, v. di Mantegna; — p. 278, v. di Pinturicchio.

VII, p. 83, ss. v. di Giorgione.

VIII, p. 98, s. v. di Marcilla; — p. 147, v. di San Gimignano; — p. 222 bis 237, v. di Peruzzi; — p. 275, 295, v. di A. del Sarto.

IX, p. 22, v. di Alf. Lombardi; p. 33 bis 38 v. di Pordenone; — p. 51, s. v. di Girol. da Treviso; — p. 56 bis 65, v. di Polidoro e Maturino; — p. 88, v. di Bagnacavallo; — p. 110, v. di Morto da Feltre: — p. 181, 185, 193, 198, 199, 203, 204, v. di Fra Giocondo.

X, p. 5, v. di Ant. Sangallo giov; — p. 144, ss. v. di Perino; — p. 177, s. v. di Beccafumi; — p. 210, v. di Soggi.

XI, p. 15 bis 22, v. di Gherardi; — p. 39, v. di Pontormo; — p. 132, ss. v. di Sanmicheli; — p. 146, v. di Sodoma; — p. 215, s. v. di Aristotile; — p. 228, 237, 265, 270, 276, 282, v. di Garofalo; — p. 294, v. di Rid. Ghirlandajo.

XII, p. 81, s. v. di Salviati; p. 106 bis 117, v. di Taddeo Zucchero.

XIII, p. 11, v. di Primaticcio; — p. 20 bis 22 und 48, s. v. di Tiziano.

Ausserdem zerstreute Notizen bei Gaye, Carteggio, I, p. 334 (über die mantuanischen Façadenmaler Polidoro und Guerzo 1495, und II, p. 137, Giorgione's Fresken); — im Anonimo di Morelli (bei Anlass der Casa Cornaro in Padua und des Pal. del Podesta in Bergamo, sowie der dortigen Porta pinta); — Lomazzo, trattato dell' arte, p. 227, s. 264, 271 (zusammenhängende Stellen über lombardische Façadenmaler); p. 413 (über Dosso Dossi); — Milanesi III, p. 65, s. (Sodoma's mit einem Pferd bezahlte Façade).

Sansovino, Venezia, ergibt ausser dem sonst Bekannten wenig, z. B. fol. 143 eine Façade des Battista Moro; fol. 135 über den Fondaco de' Tedeschi. Die Fresken Tizians an diesem Fondaco beschreibt in Kurzem auch Ridolfi (bei Ticozzi, vite de' pittori Vecelli p. 22) und zwar ohne nur eine Deutung zu versuchen, die sich auch in der That unmöglich geben liess.

Serlio, architettura, fol. 192 im IV. Buche wichtige Stelle, hauptsächlich das Lob des Chiaroscuro. — Eine von Albrecht Dürer in Venedig gemalte Façade wird unter den grossen Sehenswürdigkeiten Italiens aufgezählt. Lettere pittoriche III, 166, in einem Briefe des Doni an Carnesecchi. — Armenini, S. 202 ff., spricht schon dem Vasari nach.

Einer fast ganz untergegangenen Kunstgattung dürfen wir hier nicht mit umständlich ergänzenden Hypothesen nachgehen, zumal da die Nachrichten wie bemerkt die decorativen Theile kaum erwähnen. Eine rasche Uebersicht des Inhaltes mag genügen.

§. 166.

Gegenstände der Façadenmalerei.

Zunächst gehören viele einzelne Figuren dem Gebiete neutraler Schönheit an und wirken wesentlich als symmetrisch füllend, sind auch wohl mit dem fingirten baulichen Gerüste wesentlich verbunden.

Attitüden, nackte Gestalten jeder Art und Farbe, bisweilen als Tragfiguren, ja als Hermen; — ferner Genien, besonders Kinder (Putten) in Menge; Sirenen, Züge von Tritonen und Nereiden als Friese; — auch Tritone und Nereiden zu zweien, Medaillons haltend; — einzeln und scheinbar oft in Nischen: Helden und Philosophen ohne Namen und bestimmte Beziehung.

Das Religiöse nimmt bald nur ein Hauptbild nach alter Art, bald die ganze Façade in Anspruch. Hauptbilder: Crucifixus mit Heiligen; Madonna mit Heiligen; Paradies oder Sündenfall; Alles mit Genrescenen derber Art verträglich, wie eine Façade in Verona beweist. Gehört die ganze Façade dem christlichen Bilderkreise an, so erscheinen noch andere biblische Geschichten; — als Füllfiguren: Propheten, christliche Tugenden; — als Friese: die Völker, welche der Roma-Fides ihren Tribut bringen, Türkensiege, Thaten Simsons u. dgl.

Allegorien kommen in der guten Zeit wenige und offenbar mehr um der Schönheit des Motives willen gewählte vor. So am Fondaco de' Tedeschi zu Venedig (seit 1504 mit den herrlichsten Malereien des Giorgione, Tizian u. A. ringsum, wovon jetzt kaum mehr ein Schimmer sichtbar) die berühmte Figur Tizians, welche bald als Judith, bald als Germania galt; anderswo Venezia als Löwenreiterin. — Dann die eben genannte Roma mit den Attributen der Fides.

Ceremonien und Aufzüge finden sich hauptsächlich in Friesen; an Triumphzüge jeder Art waren Poesie und Malerei längst gewöhnt. — Ueber die Triumphe vgl. Cultur der Renaissance S. 415 ff. Es sind Züge von Kriegern, Gefangenen, Senatoren, Trägern, welche Beute, zumal kostbare Gefässe, auch Tribute überwundener Völker bringen u. s. w., auch antike Spiele, Wagenrennen, dann als heitere Parodie Triumphe von Kinderfiguren, Kriegszüge bewaffneter Kinder; endlich Züge von Pilgern.

Das Profan-Erzählende beginnt mit mythologischen Scenen, bisweilen ohne genau bestimmte Beziehung, dann folgt die Urgeschichte der betreffenden Stadt, endlich römische und auch

wohl idealisirte gleichzeitige Geschichte. Kämpfe des Hercules, Sturz der Giganten, Geschichte der Niobe (Polidoro), Ereignisse aus der Odyssee, Schmiede Vulkans (Rafael), Mars und Venus und als Probestück der Verkürzung: der schwebende Merkur. — Urmythen, von Rom (an Façaden aus Polidoro's Zeit), von Cortona etc.; — Geschichten Alexanders d. Gr., Cäsars etc.; — als Verkürzungsprobe: der Sprung des M. Curtius (auch bei Holbein). — Von Zeitereignissen: Carls V. Einnahme von Goletta.

Das Genre ist theils durch antike, theils durch völlig naturalistische Scenen vertreten, welche sich harmlos auch zum Heiligen gesellen. Antike Ringkämpfe u. a. Spiele und besonders Darstellungen von Opfern. — Eine Bauernhochzeit, ein Tanz von Buckligen, eine Wasserfahrt u. dgl. m.

Thiere und leblose Gegenstände werden bisweilen mit der grössten Meisterschaft an Façaden dargestellt. Medaillonsköpfe in Steinfarbe kommen reihenweise vor. Friese mit Thierkämpfen; — Trophäen und Vasen als Beutestücke gedacht (sehr schön bei Polidoro); — Festons jeder Art, Masken u. s. w. — Medaillons mit den Köpfen der zwölf ersten Kaiser; — mit Köpfen von Cardinälen etc. — (Die Fresken an Gartenmauern §. 128.)

§. 167.

Ausgang der Façadenmalerei.

Die Façadenmalerei fiel schon geraume Zeit vor der Mitte des XVI. Jahrhunderts einem schnellen und gewissenlosen Betrieb anheim; doch gibt die Verwerthung der Motive der guten Zeit auch spätern Leistungen einen bedeutenden Werth, wo die Urbilder nicht mehr vorhanden sind.

Armenini l. c. p. 205: nach dem Tode Polidoro's habe sich der Verfall zunächst im Wiederaufkommen der (in Oberitalien nie aufgegebenen) Vollfarbigkeit geoffenbart. — Aus der Zeit seit 1530 weit das Meiste dieser Art in Genua (etwa mit Ausnahme einer vortrefflichen kleinen Façade auf Piazza dell' Agnello); durchschnittlich von geringer Bedeutung, zumal im decorativen Theil; — in Florenz einiges Gute aus ganz später Zeit; — in Verona, wo sich die Einfarbigkeit erst jetzt recht durchsetzt, manches Treffliche venezianischer Schule. — Lombardische Landhäuser aus dieser Zeit, bisweilen völlig bemalt, z. B. eine Villa zu Bissuccio unweit Varese. Façaden aus Malerei und Stucco gemischt sind fast nur noch aus der Barockzeit vorhanden und eher an kleinen Kirchen als an Häusern. (Die bloss stucchirten Façaden vgl. §. 96.)

Auch an den geringern Arbeiten dieser spätern Zeit wird man Wirkungsmittel entdecken, welche darauf hindeuten, was für

Kräfte der besten Epoche sich dieser Gattung einst mussten gewidmet haben.

Die ganze Façadenmalerei, heute eine unverstandene Ruine und von den Reisenden und Künstlern wenig beachtet, müsste im Auftrage einer Regierung in guten Aufnahmen gerettet werden.

Näher verwandt mit der Façadenmalerei als man es denken sollte: die decorative Einfassung mancher Miniaturen und namentlich die Verzierung vieler Bücherdeckel in Holzschnitt. Letztere stellen gewiss häufig nichts anderes dar, als was man in den Malereien um Fenster und Thüren herum zu sehen gewohnt war und zwar in den Büchern von etwa 1480 bis 1550 ganz besonders characteristisch, je nach dem Jahrzehnt.

§. 168.

Sculptur und Malerei der Wappen.

Die Wappen, von dem strengern Styl nordischer Heraldik völlig losgesprochen und als freie Prachtaufgabe behandelt, bilden einen nicht unwichtigen Bestandtheil der Façadenmalerei sowohl als der decorativen Sculptur.

Italien hatte am wahren heraldischen System so wenig Antheil als an dem ernstlichen Ritterthum und vermischte unaufhörlich Embleme und eigentliche Wappen. Für diese (hier nicht weiter zu verfolgende) Confusion eine belehrende Hauptstelle bei Decembrius, vita Phil. Mariae Vicecomitis, Murat. XX, Col. 996. — Auch was Serlio Ende des IV. Buches vorbringt, zeigt, dass er keine Ahnung von der Sache hat. Entscheidend für die Kunst war, dass man sich weder in der Form der Schilde, noch in den Helmzierden an irgend eine Tradition band und vollends in Betreff der Wappenhalter durchaus nur dem Gesetz der Schönheit folgte.

Gemeisselte Wappenschilde schräg an den Ecken florentinischer Paläste des XV. Jahrhunderts; dann 1537 die colossalen Wappen Carls V. und des Herzogs Alessandro Medici an der Fortezza da basso zu Florenz, ersteres mit zwei nackten lebensgrossen Victorien, letzteres mit zwei andern Figuren (Vasari VIII, p. 185, v. di Baccio e Raff. da Montelupo); — ein Wappen Clemens VII., jetzt untergegangen (XI, p. 77, v. di Mosca); Veränderung eines gemeisselten Papstwappens unter einem neuen Pontificat (ibid. p. 79); — colossale Wappen Paul's III. in Perugia, wobei zum ersten Mal die Wirkung der kräftig vortretenden Tiara und der gekreuzten Schlüssel in Verbindung mit Festons und Masken hervorgehoben wird (ibid. p. 82). — Das Wappen über dem Hauptfenster des Pal. Farnese in Rom (Vasari XII, p. 231, v. di Michelangelo).

Weit häufiger waren die gemalten Wappen, deren schon früh sehr prächtige, mit allen irgend passlichen Zuthaten verversehene vorgekommen sein müssen, z. B. das des Giangaleazzo Visconti, welches die Stadt Siena 1393 an Porta Camollia malen liess für zwanzig Goldgulden. [1] — Eine besonders reiche Wappengruppe war die bei Anlass des Empfanges der Lucrezia Borgia 1502 am Palast zu Ferrara gemalte: »die Wappen des Papstes, des Königs von Frankreich und des erlauchten Hauses Este, mit Engeln, Hydren und andern schönen Zierrathen.« [2] — Beccafumi's Façade mit dem Wappen Julius II. im Borgo zu Rom. (Vasari X, p. 77.) — Rosso Fiorentino begann seine Laufbahn mit dergleichen (Vasari IX, p. 68, s. v. di Rosso). — Der grösste aber in diesem Fache muss Jacopo Puntormo und zwar von früh an gewesen sein. (Vasari XI, p. 31, 33, 41, 43, v. di Puntormo.) Sein Ruhm stellte sich schon 1514 fest, als Leo X. nach Florenz kam und dessen ganzer Anhang lauter mediceische Wappen »in pietre, in marmi, in tele ed in fresco« machen liess; Puntormo's Einfassung eines dieser Wappen an der Annunziata, bestehend aus Tugenden, Kinderfiguren etc. entlockte selbst dem Michelangelo einen Ausruf des Entzückens; — andere Wappen von ihm im Castell, an Casa Lanfredini, in Casa Spina zu Florenz; Alles wohl längst nicht mehr vorhanden, aber ohne Zweifel nachklingend in allen bessern Wappenmalereien des XVI. Jahrhunderts; — vielleicht schon in dem ebenfalls untergegangenen Wappen Paul's III. von Franc. Salviati an einem Palast in Rom, »mit einigen grossen und nackten Figuren, welche den grössten Beifall fanden,« (Vasari XII, p. 55, v. di Salviati).

Von den Wappen, welche die Regierungen in allen Ortschaften ihres Gebietes malen liessen (Milanesi II, p. 397, zum J. 1482) und vollends von den fürstlichen Wappen und Devisen, mit welchen Gastwirthe ihre Lokale schmückten (Lomazzo, p. 349 mit komischer Entrüstung gegen solchen Missbrauch) ist hier nicht nöthig zu reden. — Auch von Wappen, welche neugewählte Beamte in den betreffenden Gebäuden malen oder meisseln liessen (Pal. de' Tribunali zu Pistoja, Pal. del Podestà zu Florenz), ist keine in künstlerischer Beziehung nennenswerthe Reihe vorhanden.

[1] Milanesi I, p. 33. — [2] Diario ferrar., Murat. XXIV, Col. 401.

VII. Kapitel.

Malerei und Stucchirung des Innern.

§. 169.

Friese und Wanddecorationen.

Von der decorirenden Malerei des Innern sind zunächst zu erwähnen die Friese flachgedeckter Säle und Zimmer, welche als Mittelglied zwischen der cassettirten und bemalten Decke und den mit Teppichen behangenen oder sonst verzierten Wänden meist vollfarbig ausgeführt wurden.

Ob aus dem XV. Jahrhundert und aus der besten Zeit des folgenden etwas Wichtiges von dieser Art erhalten ist? — Der Fries konnte fortlaufend oder mit Unterbrechung durch wirkliche oder gemalte Tragfiguren gemalt sein; sein Inhalt genreartig, mythologisch oder historisch; zur Zeit des Barockstyls besonders Schlachten und andere Scenen aus der römischen Geschichte; selten Landschaften und Ansichten von Gebäuden. (Letzteres in der obersten Halle der vaticanischen Loggien.)

Von namhaften Mustern werden angeführt: Gio da Udine, Fries von Kindern, Löwen, Wappen etc. über einer als Scheinincrustation gegebenen Wandbemalung, nicht mehr vorhanden (Vasari XI, p. 305, v. di Udine). — Pordenone's Fries von Kindern mit einer Barke im Pal. Doria (zu Genua?); — Battista del Moro, Friese mit Schlachten im Pal. Canossa zu Verona (Vasari IX, p. 185, v. di Fra Giocondo); — Perin del Vaga, Fries mit weiblichen Figuren bei Gianettino Doria zu Genua (ibid. X, p. 161, v. di Perino); — Dan. da Volterra's Friese im Pal. Farnese zu Rom (ibid. XII, p. 90, v. di Ricciarelli). Zu Schnellproducten werden solche Friese dann mit Taddeo Zucchero (ibid. XII, p. 107, 112, 118, v. di T. Zucchero.)

Erst aus noch späterer Zeit, (1587) die Theorie dieser Friese bei Armenini, de' veri precetti etc. p. 185; ihre Höhe solle zwischen $^1/_5$ und $^1/_6$ des Gemaches betragen, Architrav und Sims eingerechnet; der Inhalt pedantisch vorgeschrieben etc. Die Wand unter den Friesen, eigentlich für Arrazzen bestimmt, erhielt doch, (Genua ausgenommen, wo sie bis auf den marmorirten Sockel weiss blieb) eine Art von Decoration, gewiss noch sehr schön (Arabesken) bei Perin del Vaga (Engelsburg), sonst aber z. B. in der Lombardie nur eine oberflächlich gemalte Scheinarchitektur von Säulen, Incrustationen und grünen Festons. — (Ibid. p. 197 über die Friese in Gartensalons.)

Bisweilen bemalte man die Wände mit Scheinteppichen, »a damaschi«, wie in der sixtinischen Capelle und wie Julius II. (Gaye II, p. 488) es anzuordnen drohte, wenn ihm seine Maler in den vaticanischen Sälen nicht Genüge leisten würden. Aber auch in solche Scheinteppiche wurden bisweilen wieder Historien hineingemalt (Lomazzo l. c. p. 317).

Sculpirte Friese, wie z. B. der aus Waffen und Trophäen bestehende im Pal. von Urbino (jetzt nicht mehr an Ort und Stelle sondern besonders aufgestellt), blieben natürlich eine seltene Ausnahme (Vasari IV, p. 206 und Nota, v. di Franc. di Giorgio); — noch ein Beispiel: im Pal. del Te zu Mantua ein Fries aus Stucco mit römischen Soldatenscenen nach der Trajanssäule, Armenini p. 185.

Die Malereien über den Kaminen (§. 146), haben öfter irgend eine ungezwungene Beziehung auf das Feuer, z. B. die Werkstatt des Vulcan mit Venus (Vasari X, p. 107, v. di Giulio Romano), — die Friedensgöttin, Waffen verbrennend, (ibid. p. 146, v. di Perino) — »cose ignee,« wie Armenini, l. c. p. 201 wünscht. Auch bezuglose Oelgemälde, denen man einen Ehrenplatz gönnte, kamen wohl über den Kamin zu stehen. (Vasari XI, p. 229, v. di Garofalo.) — Kaminfresken in Frankreich, ibid. XII, p. 72, v. di Salviati.

Neben jenen flüchtig gemalten Scheinarchitekturen, von welchen Lomazzo spricht, gab es doch schon seit Anfang des XVI. Jahrhunderts bessere, von Meistern, welche im Stande waren, eine gewisse Illusion in reichen Bauformen hervorzubringen. Was von Peruzzi in dieser Weise Gemaltes vorhanden ist, weiss ich nicht anzugeben. Im Speisesaal von Giovio's Villa (Paul Jov. Musei descriptio) war eine Scheinhalle sehr täuschend gemalt. Für die Zeit um die Mitte des XVI. Jahrhunderts Vasari XII, p. 134, v. di Zucchero. Wie schon Bramante sogar eine wirkliche Vertiefung zu Hülfe nahm, um einen Halleneffekt hervorzubringen, s. §. 83.

§. 170.

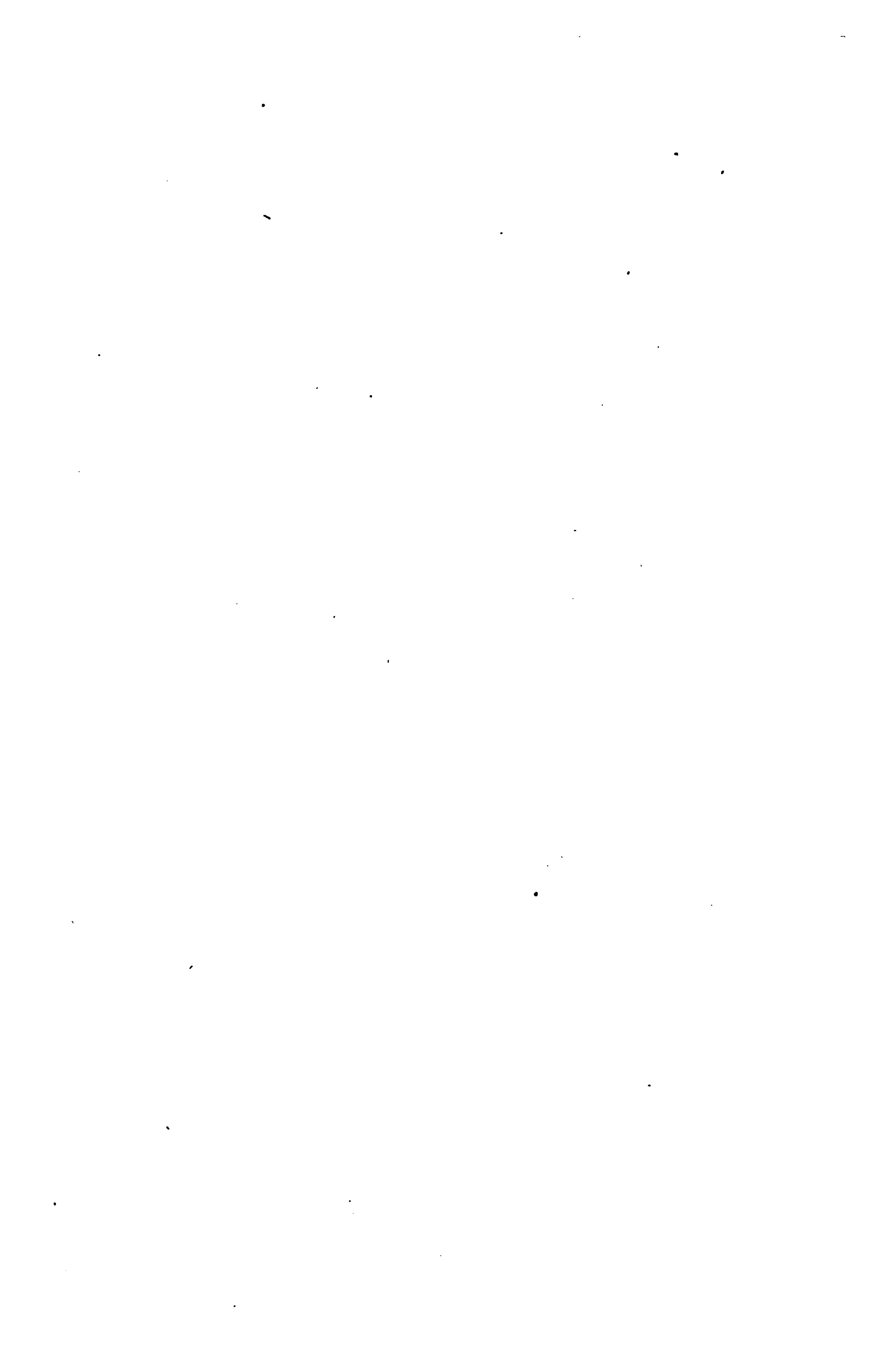
Decorative Bemalung von Bautheilen.

Gemalte Pilaster, Bogenfüllungen und Friese, welche als Einfassungen von Fresken des XV. Jahrhunderts häufig vorkommen, erhalten eine Ausfüllung mit Zierformen, welche wesentlich von der in der Marmordecoration vorkommenden abgeleitet ist.

Eine Aufzählung solcher einrahmender Malereien zumal der peruginischen Schule s. Cicerone, S. 277, ff. — Von den Florentinern soll Andrea di Cosimo und besonders Filippino Lippi das grösste Verdienst dabei gehabt haben (Vasari V, p. 32, v. di Cosimo Rosselli; ibid. p. 242, 250, v. di Filippino Lippi). —



Fig. 151. Pfeiler vom Monastero maggiore zu Mailand. (Lasius.)



Bei den Paduanern, die schon in ihren Bildern selbst so viele reich ornamentirte Architektur darstellen, mag Squarcione mit seiner Sammlung (§. 25) den Hauptanstoss gegeben haben; doch malte um 1453 ein Donatello bewunderte Decorationen im Bischofshof zu Treviso (Memorie trevigiane I, p. 97 und 111) und diess könnte wohl der berühmte Florentiner gewesen sein; über dessen damaligen Aufenthalt im östlichen Oberitalien, Vasari III, p. 257, Nota, v. di Donato.

Schon die Steinfarbe, hie und da mit etwas Gold, bringt eine nahe Verwandtschaft zur gemeisselten Decoration mit sich. Sehr schön in den Einfassungen von Mantegna's Fresken (Eremitani zu Padua) der Contrast des Steinfarbigen mit den farbigen Festons, an welchen Putten klettern.

Viel wichtiger ist die Decoration der wirklichen Pilaster, Friese etc., zumal in den oberitalienischen Kirchen, wo die Construction aus Backstein mit Mörtel keinen bessern Ersatz für den mangelnden Adel des Stoffes zu finden wusste, als eine oft reich figurirte, vollfarbige Bemalung.

An irgend eine sachliche Beziehung band man sich dabei nur oberflächlich oder gar nicht, (vgl. §. 134); die tausendfach vorkommenden Putten oft kindlich oder muthwillig; ein Nereidenzug als Fries in der Cupolette der von Falconetto (§. 26) ausgemalten Capelle in S. Nazario e Celso zu Verona. Gute bloss ornamentale Arabesken auf dunklem Grunde an den Pfeilern dieser Kirche, sowie in der Incoronata zu Lodi (Bramante); — vorherrschend ornamentale, vielleicht von Aless. Araldi (st. 1528) am ältern Theil der Pilaster von S. Giovanni zu Parma. — Aehnliches in San Sisto zu Piacenza; — edel und reich die Pfeilerbemalung im Monastero maggiore zu Mailand (Fig. 151), dessen hintere Hälfte ein fast völlig rein erhaltenes Beispiel lombardischer Decoration ist. — Endlich gehören hierher die aus je drei farbigen Pilasterflächen bestehenden Wandpfeiler der Libreria im Dome von Siena. — Unter den vorherrschend figurirten Decorationen zum Theil aus Correggio's Schule sind zu nennen: der Fries in S. Giovanni zu Parma, in S. Francesco zu Ferrara (von Girolamo da Carpi) u. a. m.

Ein Unicum sind die ausgedehnten Malereien, welche Luca Signorelli an den Wänden unterhalb seiner berühmten Weltgerichtsfresken anbrachte (Dom zu Orvieto); grau in grau gemalt, ahmen sie Steinsculpturen nach, wie sie S. gerne in seinen Bildern darstellte und zwar reiche Arabesken sowohl als Figürliches, letzteres mit einer Menge von Beziehungen auf die Hauptbilder.

§. 171.

Gewölbemalerei der Frührenaissance.

Die Gewölbemalerei, während des ganzen Mittelalters in den italienischen Kirchen heimisch, hatte hie und da etwas von demjenigen decorativen Character, den sie einst bei den Römern gezeigt hatte.

Es ist hiemit hauptsächlich die Decoration von Cimabue in der Oberkirche S. Francesco zu Assisi gemeint (drittes Kreuzgewölbe des Langhauses vom Portal an gezählt); Medaillons mit Brustbildern, Festons aus Vasen hervorspriessend, welche von Genien auf dem Haupt getragen werden u. s. w. Eine deutliche Nachwirkung altchristlicher Gewölbemalereien.

Sonst aber herrschen, zumal in der Schule Giotto's, an den Gewölben heilige Gestalten und selbst Historien (Incoronata zu Neapel) auf blauem Grunde vor, und auch die Renaissance ging häufig darauf ein. Die Halbkuppeln der Chornischen erhielten grosse Frescodarstellungen der himmlischen Herrlichkeit, mit der Himmelfahrt Christi oder Krönung Mariä (Filippo Lippi, Borgognone, Melozzo); auch behauptete die Gewölbemalerei im eigentlichen Sinn einen sehr hohen Rang.

Eine reichere Blüthe decorativer Gewölbemalerei ergab sich dann im XV. Jahrhundert, zugleich mit der zunehmenden Befreiung vom Kreuzgewölbe (welches kein Mittelbild duldet), und von den Rippen und Gurten (§. 48). Dieselbe Fähigkeit, gegebene Flächen in denkbar schönster Weise auszufüllen, welche sich in Marmor (§. 131, 134) und in der Holzdecoration (§. 150 ff.) offenbart, äussert sich hier im Gewande der Farbe mit schrankenloser Fülle und Freiheit, in weltlichen Gebäuden wie in Kirchen. Die Urheber sind zugleich grosse Historienmaler.

Zu den frühesten, vielleicht noch halbgothischen Arbeiten mochten die goldenen Thiere auf blauem Grunde an den gewölbten Decken im Castell von Pavia gehören, welche die Ergänzung zu den berühmten Wandfresken bildeten. (Anonimo di Morelli.) Der blaue Grund schon in den schönsten decorativen Mosaiken des V. Jahrhunderts. — Das späteste gemalte gothische Maasswerk, Gold auf blau §. 23.

Zunächst musste dann die Renaissance schon vorhandene gothische Gewölbe decoriren; — herrliche Malereien in der Chormuschel von Mantegna's Capelle in den Eremitani zu **Padua**, grüne Festons mit weissen Bändern auf blauem Grund, dazwischen Figuren und Medaillons; — ferner die des Girol. Mazzola an den oblongen Kreuzgewölben im Hauptschiff des Domes in **Parma**, farbige Medaillons mit Brustbildern, Putten, Festons etc.; die

Rippen zweifarbig eingerahmt. — Endlich enthält eines der ältern Zimmer des Appartemento Borgia im Vatican, mit Fresken angeblich von Pinturicchio, an den Kappen seiner noch fast gothischen Kreuzgewölbe prächtige Arabesken mit farbigen Figuren und goldenen Architekturmotiven auf dunkelblauem Grunde, zum Theil bereits in Stucco reliefirt (wahrscheinlich vor 1495; vielleicht mit Beihülfe des Torrigiano, Vasari VII, p. 206, v. di Torrigiano).

Im Einklang mit den freiern Gewölbeformen der Frührenaissance und nach völliger Beseitigung der Rippen sind dann namentlich eine Anzahl prächtiger Decorationen in Oberitalien componirt: diejenigen im Querschiff der Certosa von Pavia und der Vorhalle des Hofes daselbst, letztere sehr zierlich und originell in der Anordnung, vielleicht von Bernardino Luini. — Die Capelle Falconetto's (§. 170) zu Verona; das Decorative vorherrschend Steinfarbe, die Figuren vollfarbig; offenbar mit eifrigem Streben, sich den antiken Zierformen mehr zu nähern. — Von seinem Mitarbeiter Franc. Morone das freier und leichter componirte Gewölbe der Sacristei bei S. Maria in Organo zu Verona. — Am Gewölbe eines Gemaches neben dem Pavillon Correggios im Kloster S. Paolo zu Parma ausgezeichnet schöne mässig figurirte Arabesken auf dunkelblauem Grunde von Aless. Araldi. — Auch das prächtige Gewölbemosaik in der Sacristei von S. Marco zu Venedig, freischwebendes Rankenwerk mit Medaillons, mag hier wenigstens erwähnt werden.

Endlich ist hier der wenigen erhaltenen kleinen Gewölbe mit elegantem glasirtem Cassettenwerk aus der Werkstatt der Robbia zu gedenken: über dem Tabernakel des Altares im Schiff von S. Miniato bei Florenz; in der Vorhalle der Cap. de' Pazzi bei S. Croce ebenda; in der Vorhalle des Domes von Pistoja etc. Das Hauptwerk, nämlich das Gewölbe in dem Prachtstübchen Cosimo's d. ä., mit reicher figürlicher Zuthat, ist untergegangen.[1]

§. 172.

Gewölbemalerei der peruginischen Schule.

Die peruginische Schule fasste bei ihren zahlreichen Gewölbemalereien ihre Aufgabe ziemlich unfrei so auf, als hätte der decorative Theil vor allem ein Steingerüst zu vergegenwärtigen.

Nachdem man die wirklichen Rippen los geworden, führt sie ein gemaltes Rippenwerk wieder ein und macht gar keinen Gebrauch von der schon bei Mantegna vorkommenden Umdeutung der Kanten in Fruchtschnüre. Ausfüllung der einzelnen Abtheilungen durch farbige Gestalten oder Rundbilder und theils farbige,

[1] Vasari III, p. 65, v. di Robbia.

theils steinfarbene Nebenbilder, Nachahmungen von Reliefs u. dgl. (Ein älterer peruginischer Maler, Benedetto Bonfigli, malte laut Mariotti [1] in Rom für Innocenz VIII »schöne und zierliche Grottesken.« Er stand indess ausserhalb der Schule Pietro's, mit welcher wir es hier zu thun haben.)

Zum Besten gehören die von Pietro's Schülern gemalten Gewölbe im Cambio zu Perugia und das von ihm selbst herrührende in der Stanza dell' Incendio (Vatican), welches Rafael als Werk seines Lehrers schonte, obwohl es sich neben dem grossen und freien Styl seiner eigenen Compositionen sehr ängstlich ausnimmt. (In der Camera della Segnatura hat Rafael zwar die Eintheilung und mehrere kleinere einzelne Darstellungen, von Sodoma, beibehalten, die Hauptfelder des Gewölbes aber neu gemalt. Da diese Räume, und zwar ziemlich sorglos und ungenau mit Kreuzgewölben gedeckt sind, so können die genannten Decorationen nicht als maassgebend für die Renaissance gelten. Vgl. Fig. 152.)

Pinturicchio (§. 171) ist in der Anordnung seines Chorgewölbes in S. M. del Popolo zu Rom ganz besonders herb und steinern, obwohl das Detail schöne Partien und das Ganze (mit Mariä Krönung und den Kirchenvätern, Evangelisten, Sibyllen), eine ernste Wirkung hat. Die von ihm ausgemalte Capelle in Araceli und die Sacristei von S. Cecilia (vielleicht von ihm) sind im Gewölbeschmuck wenigstens beachtenswerth. Einen grossen Fortschritt in der Kenntniss der Farbenwirkung, in der Freiheit der Eintheilung und in der Fülle und Auswahl der Zierformen zeigt dann sein Gewölbe (eine volta a specchio, §. 55) in der Libreria des Domes zu Siena. Der sehr liberale, nur auf möglichste Schönheit dringende Abschnitt des mit ihm 1502 geschlossenen Contractes (§. 174) bei Vasari V, p. 286, Comment. zu v. di Pinturicchio und bei Milanesi III, 9. Schon verräth sich in der Abwechslung der Farbenflächen ein Eindruck antiker Malereien in der Art der Titusthermen. (P.'s Malereien in der Engelsburg sind untergegangen.)

Wiederum auf der herbern Tradition der peruginischen Schule beruhen die Gewölbemalereien Garofalo's in zwei Räumen des erzbisch. Seminars zu Ferrara (1519); doch gemildert durch eine gewisse Anmuth des Details und gerechtfertigt durch die Strenge des bloss zweifarbigen Vortrages in den decorativen Theilen. — Ernst und vortrefflich: die ganze Gewölbedecoration in S. Benedetto zu Ferrara. (§. 170.)

In der Farnesina zu Rom bewunderte man am Gewölbe der Halle links schon frühe die völlig täuschende Wirkung des gemalten Steingerüstes. (Vasari VIII, p. 223, v. di Peruzzi.) Auch

---

[1] Lettere pittoriche perugine, p. 225, Nota.

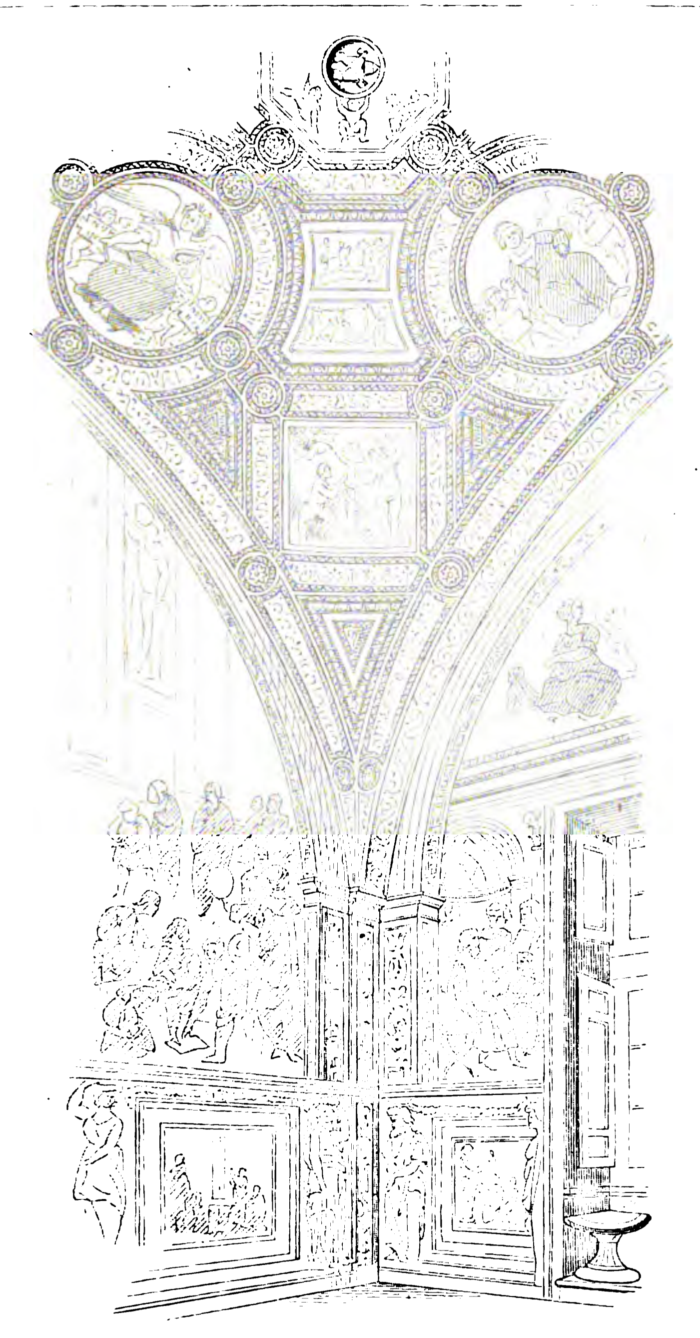


Fig. 152. Stanza della Segnatura. (Nohl.)

Michelangelo wählte für seine hochernsten Malereien in der sixtinischen Capelle ein strenges Steingerüste zur Einfassung, allein er belebte dasselbe durch und durch mit den herrlichsten Füllfiguren jedes Grades und Vortrages und verschiedener Farbe, abgesehen von den Hauptgestalten und Historien.

§. 173.

Die ersten Stuccaturen.

Neben der Malerei und bald auch in Verbindung mit ihr hatte sich an den Gewölben schon um die Mitte des XV. Jahrhunderts eine plastische Decoration aus Gyps oder Stucco eingefunden, Anfangs wohl zur Darstellung der Cassetten, später zu stärkerer Betonung der Formen jeder Art.

L. B. Alberti, der sich der Berechnung und Ausbildung der Stucco-Cassetten für jede Art von Gewölben ausdrücklich rühmt (§. 48), meldet de re aedificatoria, L. VI, c. 9: signa und sigilla (d. h. wohl verzierte Quadrate und einzelne Figuren) von Gyps in Formen gegossen und durch einen Firniss (unguentum) dem Anschein des Marmors genähert, seien in zwei Arten üblich: in Relief (prominens) und in Vertiefung (castigatum und retunsum), erstere mehr für Wände passend, letztere mehr für Gewölbe, da hängende reliefirte Theile leicht abfielen (um 1450).

In farblosem Stucco sind in der That Donatello's Reliefs und Ornamente am Gewölbe der Sagrestia vecchia bei S. Lorenzo in Florenz gearbeitet. Es ist die erste vollständige Emancipation vom Gewölbeschmuck des Mittelalters, wahrscheinlich bereits beruhend auf Studien nach (damals besser als jetzt erhaltenen) römischen Gewölben. (Ueber diese u. a. Stuccosachen Vasari III, 244, 253, 260. v. di Donatello.)

Sodann liebten es mehrere Maler des XV. Jahrhunderts, in ihren Fresken und sogar in Tafelbildern (Carlo Crivelli) gewisse Partieen, namentlich Waffen, Attribute und Architekturen erhaben aus Stucco aufzusetzen; wie z. B. in den Fresken der Legende der h. Catharina im Appartamento Borgia (vielleicht von Pinturicchio), wo die Prachtbauten, Triumphbogen etc. erhöht und vergoldet hervortreten; Aehnliches in den Gewölbedecorationen eines dieser Säle, §. 171, ist dann schon eigentliches vergoldetes Stuccoornament. Man wünschte ausser der Farbe noch ein stärker wirkendes Element, wenigstens für einzelne Theile der Decoration. Ausserdem war man im XV. Jahrhundert des Gypses und anderer giessbarer und modellirbarer Stoffe gewöhnt von der Festdecoration her, wo dergleichen für den Augenblick massenweise verbraucht wurde.

Doch bleibt die Gewölbeverzierung (abgesehen von eigentlichen Malereien) noch das ganze Jahrhundert hindurch wesent-

lich eine möglichst wohlgefällige Ausfüllung der einzelnen Gewölbetheile mit gemaltem Rankenwerk, Rundbildchen, Putten, Guirlanden u. s. w.

§. 174.

Einwirkung der antiken Grottesken.

Eine allgemeine Veränderung ging in der ganzen Decoration der Mauern und besonders der Gewölbe vor sich, seit der Entdeckung (oder nähern Prüfung) der sogenannten Grotten, d. h. verzierter Räume von Thermen und Palästen des Alterthums. Die Verhältnisse von Stucco und Farbe, sowie die Formen, Eintheilungen und Gegenstände, welche man hier vorfand, machten den stärksten Eindruck auf die beginnende Hochrenaissance und wurden theils mehr unmittelbar nachgeahmt, theils mit dem bisherigen System verschmolzen. Die Nachwirkung dehnte sich auch auf alle übrigen Gattungen der Decoration aus.

Der Name Grottesken, durch spätern Verfall der Gattung zu einer schiefen Bedeutung herabgekommen, bezeichnete damals die von den antiken Grotten abgeleitete Decoration. Der früheste offizielle Gebrauch in dem §. 172 erwähnten Contract mit Pinturicchio 1502: er sei verpflichtet, das Gewölbe der Libreria zu schmücken mit solchen Phantasien, Farben und Eintheilungen, die er für das Zierlichste, Schönste und Wirksamste (vistosa) halte, in guten, feinen und festhaftenden Farben nach derjenigen Art (forgia, lies foggia?) und Zeichnung, welche man jetzt »grottesche« heisst, mit abwechselndem Schmuck der einzelnen Felder (con li campi variati), so schön und zierlich als möglich.

Der Anfang des Studiums der »Grotten« soll geschehen sein durch einen gewissen Morto da Feltre, von welchem nur Vasari (IX, p. 106, ss., v. di Morto) etwas weiss. Derselbe kam jung nach Rom zu der Zeit, als Pinturicchio im Appartamento Borgia und in der Engelsburg für Alexander VI. malte, also 1492 bis 1495. Er zeichnete nicht bloss, was er in Rom »Unterirdisches« erreichen konnte (ohne Zweifel besonders die Titusthermen), sondern auch, was in der Villa Adriana bei Tivoli und in Pozzuoli, Bajä und Umgegend noch vorhanden war. Hierauf soll er nach einem kurzen Aufenthalt in Rom sich nach Florenz und später nach Venedig begeben haben. Von seinen decorativen Arbeiten in beiden Städten ist nichts mehr erhalten und ebensowenig von denjenigen seines florentinischen Schülers Andrea Feltrini, eines sehr vielseitigen Decorators, auch für Façaden, Zimmerdecken, Prachtfahnen, Laubwerk für kostbare gewirkte Stoffe u. s. w.

Zunächst musste ein dauerhafterer Stucco wieder erfunden werden, der nicht mehr stückweise abfiel (§. 173). Das Recept

Vasari's I. p. 124, Introduz. c. 4; Hauptstelle Vasari XI, p. 302, s. v. di Udine; — statt des Marmorstaubes auch pulverisirte Kiesel (XI, p. 6, v. di Gherardi). Jetzt erst konnten auch grosse reich cassettirte Gewölbe mit Leichtigkeit hergestellt werden.

Die Hauptbedeutung des Stucco war aber, dass er erst das Gewölbe zu einer freien Prachtform (§. 55) erheben half, dass er den Eintheilungen Kraft und Leichtigkeit gab und in der Darstellung von Formen jeder Art mit der Malerei abwechselte und wetteiferte, dann wieder mit ihr gesetzlich theilte, auch leicht in eigentliche Sculptur überging und alle denkbaren Ziermotive auf jeder Stufe des Idealen oder Wirklichen farbig, weiss oder golden herzauberte. Rechnet man hinzu, dass gleichzeitig die decorative Malerei bald in, bald ausser Verbindung mit dem Stucco ihr Höchstes leistete, und dass diese ganze Decoration bald mehr für sich, bald mehr für die wichtigsten Fresken existirt, welchen sie zur Einfassung dient, dass die grössten Meister sich ihrer annahmen und dass jede Schule, jede Stadt das Problem anders auffasste, so ergibt sich ein enormer Reichthum an Motiven, der das aus dem Alterthum Erhaltene unendlich überbietet. Letzerm verdankt man aber den entscheidenden Anstoss, ohne welchen diese grosse Bewegung doch nicht zu denken ist.

§. 175.

Rafael und Giovanni da Udine.

Es war entscheidend für den neu aufblühenden Kunstzweig, dass Rafael sich in hohem Grade an demselben betheiligte, ihn durch eigene Werke auf die volle Höhe hob und seine wichtigsten Schüler dafür gewann.

Das erste bedeutende Werk, welches den Einfluss der »Grotten« zeigt, Pinturicchio's Gewölbe der Libreria im Dom zu Siena (§. 172) muss bereits dem Rafael bekannt gewesen sein, wenn er dem P. Compositionen zu den dortigen Fresken lieferte. In Rom, noch nicht unter Julius II., wohl aber unter Leo X. beginnt, offenbar im Zusammenhang mit seinen Alterthumsstudien (§. 27) seine grosse decorative Thätigkeit, hauptsächlich mit Hülfe des Giovanni da Udine, welcher aus Giorgione's Schule zu ihm gekommen war und auch in Rafaels Gemälden hie und da für die Nebensachen gebraucht wurde.[1] Ausser den Titusthermen dienten auch die damals noch erhaltenen Reste in den Diocletiansthermen und im Colosseum als Muster. (Facsimile von Udine's Studien nach letztern in dem Sammelwerke von Basan.)

Loggien des Cortile di S. Damaso im Vatican: im untern Gang die Gewölbe von Udine, wahrscheinlich bloss nach allgemeiner

---

[1] Vasari XI. p. 300, ss., v. di Udine.

Anweisung Rafaels ausgemalt mit Rebenlauben, welche mit andern Laubwerk durchzogen und von allerlei Thieren belebt sind; unabhängig von antiken Mustern, ein Werk der besondern Meisterschaft des Udine in solchen Gegenständen.

Der weltberühmte mittlere Gang, 14 Arkaden mit quadratischen Gewölben a specchio, von Rafael erbaut und ohne Zweifel für die betreffende Ausschmückung so entworfen; letztere soll er [1] vollständig selber vorgezeichnet haben; die Ausführung von Udine und dessen Gehülfen, zum Theil auch von Perin del Vaga; [2] die biblischen Compositionen, vier in jedem Gewölbe, sind von andern Schülern ausgeführt. Die Decoration, mit grösster Freiheit zwischen Stucco und Malerei wechselnd, folgt den antiken Mustern nur in einzelnen Motiven der Gewölbe, in den Leibungen der Bogen und in denjenigen Theilen der Pfeiler, welche aus eingerahmten Einzelbildern bestehen; weit das Meiste ist volle Erfindung Rafaels, namentlich die aufsteigenden aus Figuren, allerlei Zierrath und Laubwerk jedesmal neu gemischten Füllungen der Hauptpilaster. Schönste und klarste Gliederung und Abstufung des Schmuckes; unermesslicher Reichthum von künstlerischen Ideen jeder Art. Die Fenster, welche aus dem Gang in das Innere des Palastes schauen, heben sich ab von einem himmelblauen Grunde und sind umhängt mit vollfarbigen Fruchtschnüren, welche zu den besten Sachen des Udine gehören. Die zahllosen einzelnen Bildchen, gemalte und stucchirte (zum Theil wie Cameen), sowie aller figürliche Schmuck überhaupt (absichtlich) ohne Bezug auf die biblischen Darstellungen, hie und da direkt aus dem Alterthum entlehnt. Schon um 1550 wurden die Loggien vollständig für einen Handelsgenossen der Fugger in Antwerpen und noch einmal für Spanien copirt, wobei man selbst den glasirten Fussboden (§. 160) als etwas für die Wirkung Wesentliches nicht vergass. [3] (Fig. 153.)

Mit den genannten Hauptpilastern nahe verwandt: die drei erhaltenen Seitenwandbilder an Rafaels Tapeten, herrlich im Raum gedacht; das vorzüglichste mit den drei Parzen. Von den bloss mit Decoration geschmückten Tapeten, welche Udine entwarf, ist nichts erhalten.

Von Udine allein sollen die Stuccaturen und Malereien in der untern Halle der Villa Madama bei Rom herrühren; schon als Bauwerk durch ihre Abwechslung der Gewölbeformen für den vielseitigen Reichthum der Decoration und durch ihre Nischen für die Aufnahme von Statuen bestimmt, gewährt die Halle noch in ihrem jetzigen Ruin eine unvergleichliche Ergänzung zu den Loggien. [4]

Das dritte Hauptwerk, das gemalte Gewölbe des grossen vordern Saales des Appartamento Borgia im Vatican, mit den

---

[1] Vasari VIII. p. 41, v. di Raffaello. — [2] Vasari X, p. 142, v. di Perino. — [3] Armenini, p. 180. — [4] Vasari X, p. 90, v. di Giulio.

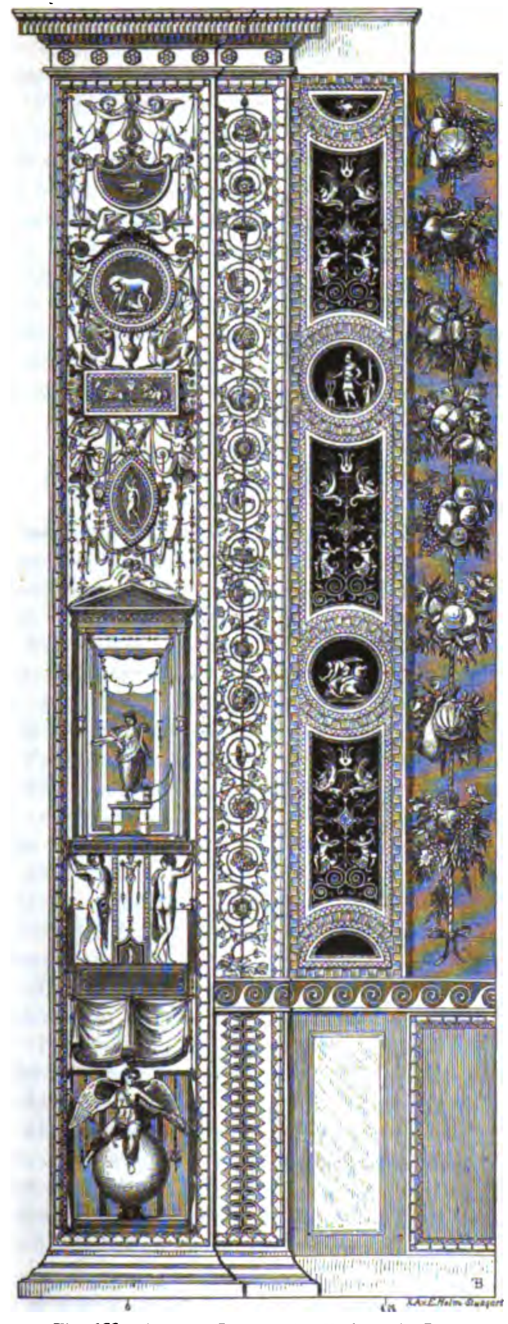


Fig. 153. Aus den Loggien des Vaticans in Rom.

Bildchen der Planetengottheiten und dem Mittelbilde von vier schwebenden Victorien um ein päpstliches Wappen, vielleicht als Ganzes am meisten antik; die Formen und Farben und ihre Vertheilung im Verhältniss zu den Proportionen des Saales vollkommen. (Von Udine und Perin del Vaga, erst nach Rafaels Tode; auf Wandfresken berechnet).

In der Farnesina sind u. a. von Udine die schönen Fruchtschnüre, womit die abgerundeten Kanten der Gewölbe in der vordern Halle (mit Rafaels Geschichten der Psyche) bemalt sind. Was in der Engelsburg, im Pal. Grimani zu Venedig, in Cividale und in seiner Vaterstadt noch von ihm erhalten ist, weiss der Verfasser nicht anzugeben. Das Meiste von dem, was Vasari anführt, ist untergegangen. — Von decorativen Glasmalereien des Udine sind noch Reste in einem Gang der Certosa bei Florenz.

§. 176.
Giulio Romano und Perin del Vaga.

Von Rafael's Schülern war Giulio Romano am meisten in die Alterthumsstudien (§. 27) und auch in die Kenntniss dieser reichen antiken Decoration eingeweiht und wurde dafür während seiner spätern Laufbahn zu Mantua besonders bei der Ausschmückung des Palazzo del Te in Anspruch genommen. Perin del Vaga, im Dienste des Andrea Doria zu Genua, schmückte seit 1529 in seinem Palast die Decken und Gewölbe mit ausgesuchten Motiven der verschiedensten Art.

Giulio's Fertigkeit im Stucco überhaupt und seine Vorliebe dafür zeigte sich auch an seinem eigenen Hause zu Mantua, innen und aussen. [1] — Noch in Rom von ihm einige Gewölbe in Villa Lante. — Im Pal. del Te (§. 119) massenweise und reiche Stuccaturen, zum Theil für sich, zum Theil als Einfassung von Deckengemälden; — einiges auch im Pal. Ducale. (Der Verfasser ist nicht im Stande, Näheres darüber anzugeben; in dem Werke von Gruner nur einige Proben.)

Perino's Arbeiten im Pal. Doria zu Genua: die untere Halle mit eigenthümlich eingetheiltem und geschmücktem Soffitto und ringsum laufenden Gewölbezwickeln, an welchen sitzende Göttinnen sehr glücklich angebracht sind; — die Galeria mit den Wandfresken der Helden des Hauses Doria und mit einem Gewölbe der allerhöchsten Pracht, welches alle möglichen flachen und erhabenen, einfarbigen und vielfarbigen Darstellungsweisen auf relativ kleinem Raum in sich vereinigt; — ein Saal mit dem Deckenbilde des Gigantenkampfes, dessen Rahmen oder ringsum laufender Gewölbeansatz eben so schön als prachtvoll ist; —

[1] Vasari X, p. 109, v. di Giulio.

mehrere Zimmer mit Mittelbildern an der Decke und jeder Art figurirten und decorativen Schmuckes an den Zwickeln, innern Kappen und Lunetten der Gewölbeansätze ringsum. (Einige Zimmer, meist weiss stucchirt, sind von etwas neuerm Styl).[1] — Seine sonstigen, äusserst zahlreichen Arbeiten dieses und verwandter Zweige, etwa mit Ausnahme derjenigen in der Engelsburg (ibid. p. 172), sind meist untergegangen und ebenso die Capellen in römischen Kirchen, welche er zuerst mit »Grottesken« in diesem neuern Sinne geschmückt zu haben scheint.[2] Doch mag Manches erhalten sein, was seinen Namen nicht trägt, da er in seinen spätern römischen Zeiten Entwürfe für alle möglichen Decorationssachen lieferte, und die Bestellungen zu geringen Preisen an sich riss.

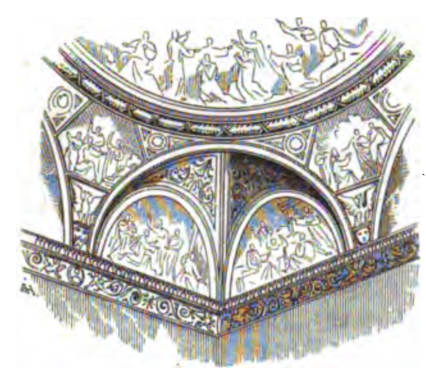


Fig. 154. Stanza dell' assedio di Troja im Pal. Pitti. (Nohl.)

Eine nahe, obwohl nicht genau zu ermittelnde Verwandtschaft mit der rafaelischen Schule verräth auch die ungemein schöne gewölbte Decke im hintern Gartenhaus des Pal. Giustiniani, ehemals Haus des Luigi Cornaro (§. 119), zu Padua. Die Stelle über diess Haus beim Anonimo di Morelli, wo von Rafael die Rede ist, bezieht sich jedoch nicht auf diesen Nebenbau.

(Noch gut und einfach die Eintheilung und Ausschmückung der Sala dell' assedio di Troja im Pal. Pitti zu Florenz, die den Einfluss des römischen Decorationsstyles zeigt. Fig. 154.)

§. 177.

Der weisse Stucco.

Neben dem farbigen Stucco bildet sich eine besondere Uebung des weissen, höchstens mit Gold mässig geschmückten aus, für Räume und Gewölbe, welchen man einen ernsten, feierlich plastischen Charakter geben wollte, sowie auch für solche, welche der Witterung ausgesetzt waren.

Unvergleichlich schön und von den »Grotten« ganz unabhängig die weisse und goldene Gewölbeverzierung der Antoniuscapelle im Santo zu Padua, ausgeführt von Tiziano Minio,

[1] Vgl. Vasari X, p. 159, ss., v. di Perino. — [2] Ibid. p. 165, 170.

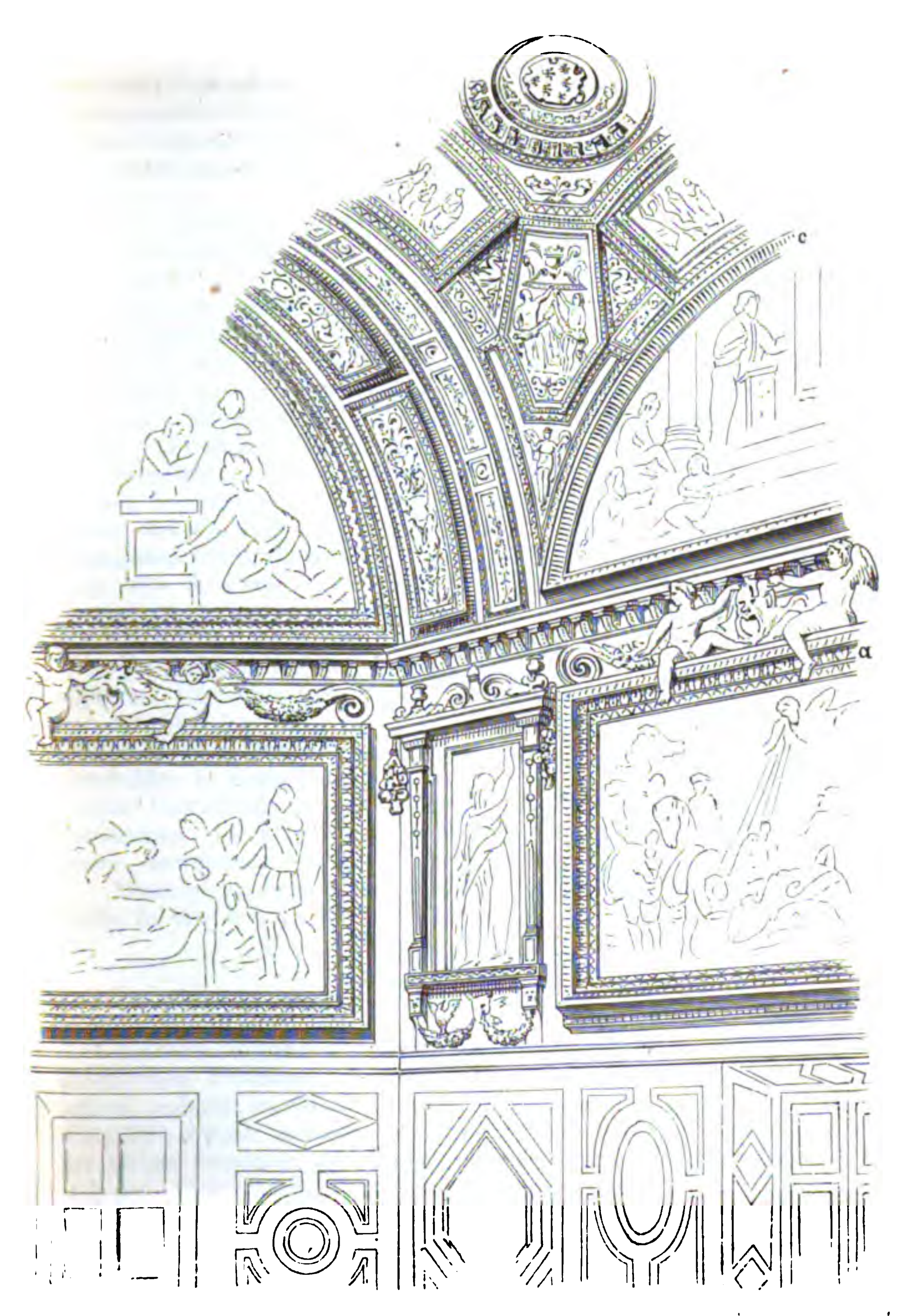


Fig. 155. Aus der Capelle der Cancelleria. (Nohl.)

entworfen entweder von Falconetto oder von Iacopo Sansovino; [1] — Falconetto's Schwiegersohn, Bartol. Ridolfi von Verona, galt in der Folge als der trefflichste Stuccodecorator dieser Gegenden. Die Stelle aus Lomazzo über andere oberitalienische Decoratoren §. 137.

Das mächtige cassettirte Tonnengewölbe der Sala regia des Vaticans (§. 101) mit Wappen und Genien beinahe in Freisculptur; „ein für diese Stelle und für die sich schon neigende Kunstzeit sehr schön gedachtes Werk des Perino und des Daniele da Volterra (dessen sonstige decorative Arbeiten, Vasari XII, p. 85 bis 92, wohl alle zu Grunde gegangen sind.)

Ueber einzelne sehr schöne Motive in farblosem Stucco von Baldassar Peruzzi weiss der Verfasser keine nähere Auskunft zu geben. (Titelblatt von Gruners Decorations etc.)

Vorzüglich schön, obwohl nicht mehr ganz rein im Styl, die weissen Stuccaturen in der hintern untern Halle und am Treppenhause des Conservatorenpalastes auf dem Capitol. Sie entstanden vermuthlich noch unter Aufsicht Michelangelo's, welcher auch für S. Peter das Hauptmotiv der vergoldeten Gewölbecassettirung muss angegeben haben, obwohl er sonst das Detail der Zierformen nicht liebte (§. 137) und seine Gewölbemalerei in der sixtinischen Capelle davon gänzlich frei hielt. Ein vorzügliches Ensemble die Capelle der Cancelleria zu Rom. An den Wänden unten geringe Malereien in schön gegliederten Rahmen; dann über einem reichen Consolengesims grosse Halbkreisbilder in zierlichen Rahmen; endlich die elegante, reich getheilte Gewölbedecke mit weissen Stuckfiguren auf Goldgrund, dazwischen vier kleine Bilder, Wappen und Embleme mit sparsamer Anwendung weniger Farbentöne. (Fig. 155 und 156.)

Einzelne noch gute Stuccaturarabesken an den Wänden des Hofes in der Vigna di Papa Giulio.

§. 178.

Spätere Decorationsmalerei und Stuccatur.

Als eine Aufgabe des feinsten Taktes und einer eigenthümlich glücklichen Phantasie musste diese Decorationsweise merklich leiden, sobald sie bloss Gegenstand des Luxus und Sache von Künstlern wurde, welche nicht mehr das zum Ort und zur Gestalt des Baues Passende zu erfinden vermochten, schnell arbeiteten und dem Geschmack pompsüchtiger Besteller dienten.

Im Dogenpalast zu Venedig die Scala d'oro, hauptsächlich von Battista Franco unter Leitung des Jacopo Sansovino 1538,

[1] Vasari IX, p. 208 und Nota, v. di Fra Giocondo.

peinlich prächtig und ganz ohne den freien Schwung der rafaelischen Sachen; — von Franco auch eine Capelle in S. Francesco della Vigna, mit kleinlich artig ausgemalten Cassetten, »alla romana,« wie Franc. Sansovino (Venezia, fol. 14) meint. Vgl. Vasari XI, p. 324, 328, 330 v. di Batt. Franco.

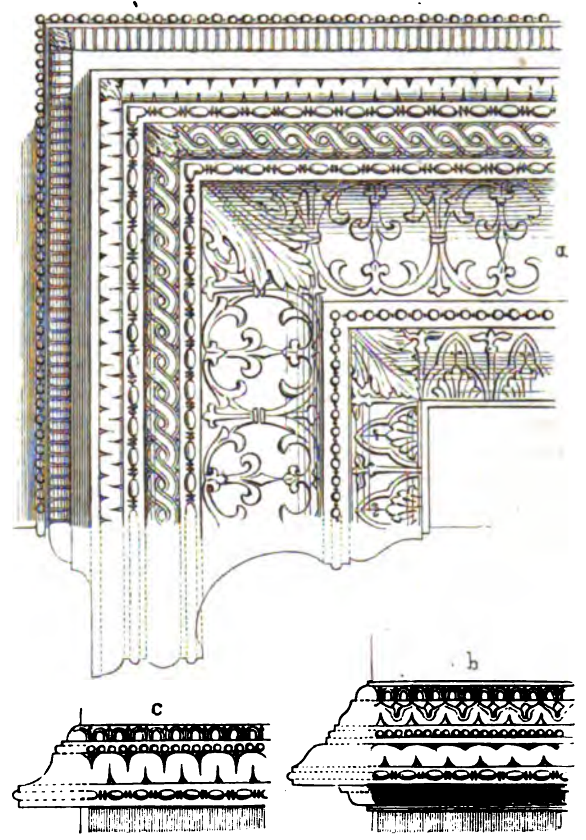


Fig. 156. Capelle der Cancelleria. Details. (Nohl)

Im öffentlichen Palast zu Siena, Sala del Concistoro, das reich mit Decorationen und römischen Historien bemalte Gewölbe von Beccafumi 1535, welcher vorher in Genua mit Perino gearbeitet hatte; sehr umständlich bei Vasari VIII, p. 182, v. di Beccafumi. — Ueber Pastorino's 1552 vollendete Decoration in der Loggia degli Uffiziali (oder Casino de' Nobili) muss ich auf Vasari VIII, p. 111 Commentar zu v. di Marcilla verweisen.

Besonders lehrreich ist bei Vasari XI, zu Anfang, das Leben des Cristofano Gherardi; die Decoration in Stucco und Farben

erscheint hier bereits um 1540 im Dienste des schnellen Extemporirens, in verhängnissvoller Complicität mit der Festdecoration (die das Auge an Vergröberung aller Effekte und an Blendung gewöhnen musste), und in allzu naher Verwandtschaft mit massenhafter Façadenmalerei.

Ueber das Gewölbe einer Capelle in der Kirche zu Loretto, von Franc. Menzocchi muss auf Vasari XI, p. 94, v. di Genga

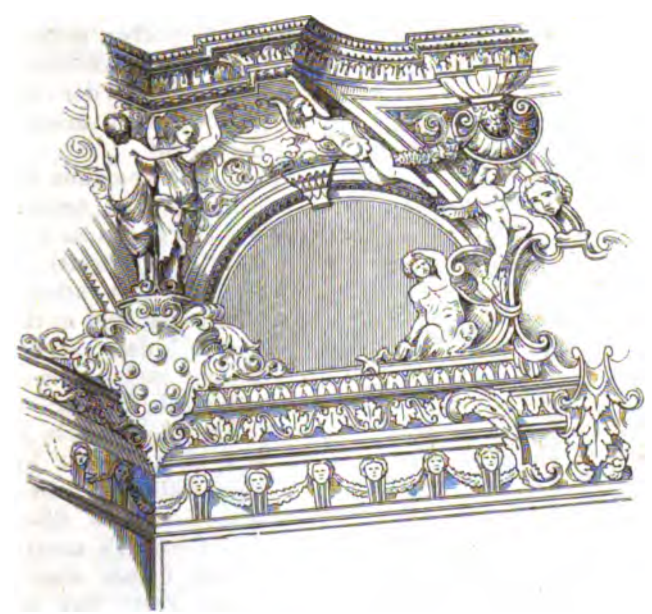


Fig. 157. Pal. Pitti. Stanza di Giove. (Nohl.)

verwiesen werden; — und über die Arbeiten des Forbicini auf XI, p. 134, v. di Sanmicheli; — über Vasari's Hauptstuccator, den höchst resoluten (terribile) Marco da Faenza auf XIII, p. 15, s. v. di Primaticcio; — über die Arbeiten des Pellegrino Tibaldi ebenda p. 11, s.; es sind Gewölbestuccaturen und Altareinfassungen seines frühern Styles, nach 1550; deutlich verrathen die von ihm herrührenden Theile der Domfaçade von Mailand selbst im Marmor den kühnen Stuccator.

Nach 1550 von unbekannter Hand die graziösen gemalten Arabesken am Gewölbe der Palazzina zu Ferrara.

§. 179.

Verfall der Gattung.

In der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts erlischt der von den antiken Thermen und Palasträumen ausgegangene Antrieb

mehr und mehr; die beginnende Gegenreformation drängt dem Gewölbe und dem Wandzierrath eine Menge erzählender Darstellungen auf, welche nicht so frei in Schönheit sich auflösen lassen, wie einst das Figürliche in den Loggien; die naturalistische Auffassung kommt hinzu, um diesen Scenen das schöne leichte Dasein im decorirten Raum und den Zusammenklang mit demselben unmöglich zu machen. Dagegen wird erst jetzt der Stucco mit der vollen Pracht, Freiheit und Energie als einfassendes, elastisch spannendes und tragendes Element in den Gewölben gehandhabt. Auch die willkürlichste Einfassungsform, der Cartoccio (§. 50) wird massenweise gebraucht.

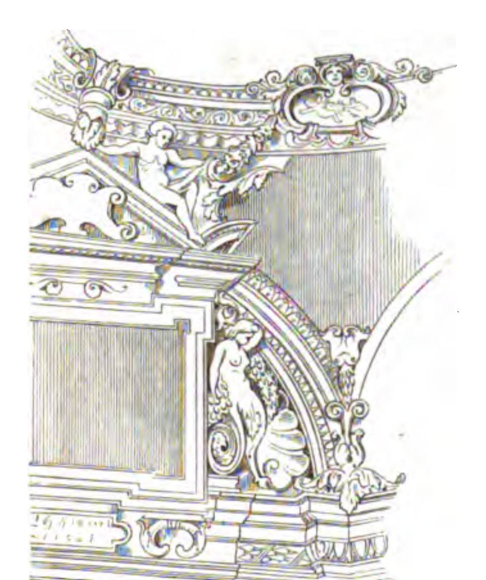


Fig. 158. Pal. Pitti. Stanza di Apollo. (Nohl.)

Die gemalten Deckenarabesken im ersten Gang der Uffizien zu Florenz 1581, von Poccetti; — diejenigen in der vaticanischen Bibliothek und in der Sala ducale des Vaticans, heiter und reich, aber schon sehr unrein; — diejenigen der Galeria geografica ebenda, mit kirchengeschichtlichen Scenen von Ant. Tempesta überladen.

Poccetti's sonstige Arbeiten, immer vom Besten dieser Zeit: das mittlere Gewölbe in der Vorhalle der Innocenti zu Florenz, dann aus Stucco und Malerei gemischt: das Gewölbe der S. Antoniuscapelle in S. Marco und die kleine Hofhalle (links) im Pal. Pitti. — Ebenfalls relativ trefflich: ein von den beiden Alberti gemaltes Capellengewölbe in S. M. sopra Minerva zu Rom, — und einiges in den Cupoletten des rechten Seitenschiffes in S. M. presso S. Celso zu Mailand, von Cerano Crespi, Campi etc.

Von den vorherrschend stucchirten Gewölben, unter welchen die bloss einfarbigen, etwa mit Gold, den Vorzug haben, ist wahrscheinlich dasjenige von S. M. a' monti zu Rom (von Giac. della Porta?) das einflussreichste geworden, wie es denn wohl das schönste dieser späten Zeit sein mag. Nächst diesem, obwohl

erst aus dem Anfang des XVII. Jahrhunderts, das Gewölbe der Vorhalle von S. Peter, von Carlo Maderna.

Menge von einzelnen Prachtcapellen, zumal in Rom, seit etwa 1560; die Gewölbe um so viel derber und bunter, als der Styl der Altar- und Wandgemälde naturalistischer, ihr vorherrschender Ton dunkler wird. — Energisch und prächtig, wenn auch im Einzelnen schon sehr barock, die von Pietro da Cortona herrührenden Gewölbdecorationen in den von ihm ausgemalten oberen Sälen des Pal. Pitti. (Fig. 157 bis 159.)

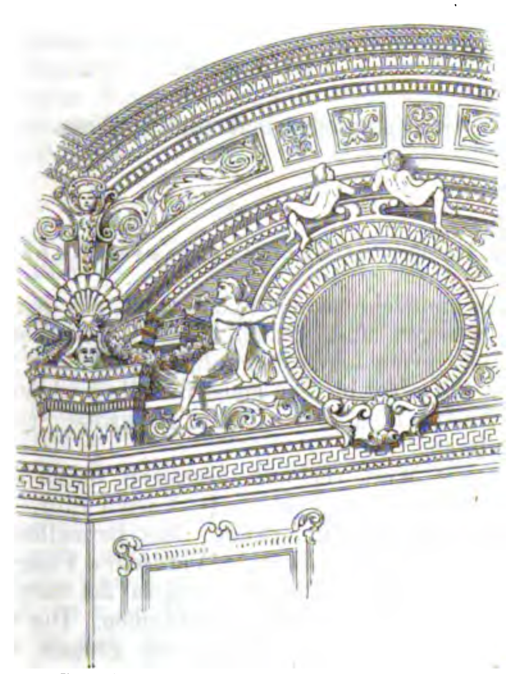


Fig. 159. Pal. Pitti. Stanza di Marte. (Nohl.)

Um 1587 war ein Raisonnement möglich, wie das des Armenini (de' veri precetti della pittura, p. 193): die Alten seien auf die Idee der Grottesken gekommen durch den Anblick zufälliger Mauerflecke, daher sei diese Gattung ohne alle Regel und voll von jeglicher Freiheit; allerdings (p. 195) seien sie jetzt nach kurzer Blüthe rasch heruntergekommen, weil man den Ignoranten gefallen wolle, »perciocchè le si dipingono crude, confuse et piene di sciocchi invenzioni, per li molti campi troppo carichi di bei colori che sono fuor di misura etc.«

(Woher soll aber Maass und Schönheit kommen, wenn man einen bloss zufälligen Ursprung zugibt und nicht ahnt, dass

die antiken Decorationen von verzierten Bauformen abgeleitet sind? Schon aus Vitruv VII, 5 wäre etwas Anderes zu lernen gewesen.)

In Venedig und Neapel siegten inzwischen vollständig die Flachdecken mit grossen Eintheilungen für Gemälde. (§. 159.)

VIII. Kapitel.

Goldschmiedearbeit und Gefässe.

§. 180.

Allgemeine Stellung dieser Kunst.

Die Goldschmiedekunst der Renaissance, aus den vielen Nachrichten und wenigen und unzugänglichen Ueberresten für die Betrachtung einigermassen vollständig herzustellen, ist uns unmöglich. Die Aufgaben bleiben meist dieselben wie zur gothischen Zeit, in den Nachrichten aber wird auf die grosse Stylveränderung kaum hingewiesen.

Was für die Welt verloren gegangen durch spätern Raub und durch Einschmelzung (vgl. z. B. Varchi Stor. fior. IV, 89) lässt sich ahnen, wenn man erwägt, dass Brunellesco, Ghiberti, L. della Robbia, Masolino, Pollajuolo, Verocchio, Finiguerra, Domenico Ghirlandajo, Sandro Botticelli, Andrea del Sarto u. a. theils als Goldschmiede begannen, theils es blieben. Die Goldschmiede waren in den wichtigern Kunstorten ein grosses Gewerbe von erstem Rang. Die Statuten derjenigen von Siena 1361 bei Milanesi I, p. 57 und bei Gaye, carteggio I, p. 1, zeigen diess deutlich. Florenz hatte um das Jahr 1478 zwar nur 44 »botteghe d'orefici, argentieri, gioiellieri« (Fabroni, Laurent. magn. Adnot. 200), aber es waren darunter mehrere der angesehensten Künstler der Stadt. — Bei Franco Sacchetti, Nov. 215, die Prahlerei eines florentinischen Goldschmiedes, dass schon der Kehricht seiner Bude jährlich 800 Gulden werth sei.

Das XIV. Jahrhundert hatte so viel in dieser Kunst gearbeitet und Email und Edelsteine schon mit solchem Raffinement angewandt, dass technische Fortschritte kaum mehr möglich waren. Das einzige, was die spätere Zeit in dieser Beziehung hinzuthat, mag die leichtere Bearbeitung kostbarer Steinarten zu Pracht-

gefässen gewesen sein, auch wohl die Bereicherung des Emails mit einzelnen neuen Farben.

Antike Goldsachen waren so gut wie gar nicht vorhanden, so dass die Meister der Frührenaissance aus ihrem allgemeinen neuen Styl auch den der Goldarbeit entwickeln mussten. Die Sculptur der neuen Zeit, resolut und vielseitig wie sie war, kam ihnen auf wesentlich andere Weise zu Hülfe, als diess in frühern Jahrhunderten geschehen war. Wie sie die Flächen eintheilten, das Relief behandelten, Laubwerk, Thierköpfe, Thierfüsse, Masken etc. bildeten, Gold, Silber und Email in Contrast setzten, Edelsteine und Gemmen einlegten u. s. w., muss sich die Phantasie bei jeder einzelnen Aufgabe vorzustellen suchen, so gut sie kann. Im XV. Jahrhundert war sowohl der edlere Prachtsinn als die Lust am höchsten Putz und Prunk gewaltig gestiegen, und eine flüchtige Uebersicht der wichtigern Nachrichten, nach Gegenständen geordnet, wird zeigen, welch ein Feld dieser Kunst offen war.

§. 181.

Kirchliche Arbeiten der Frührenaissance.

Während ganze silberne Statuen noch immer und bisweilen in bedeutender Grösse verfertigt wurden, hörte die Verfertigung silberner Altarschreine auf, höchstens beschränkte man sich auf weitere Ausschmückung und Vollendung schon früher angefangener.

Ueber silberne Heiligenfiguren verliert Vasari kaum irgendwo ein Wort; wahrscheinlich war das Meiste davon, als er schrieb, schon wieder eingeschmolzen. Ellenhohe Heilige, Engel u. s. w., theilweise emaillirt, auch eine silberne Gruppe von Mariä Himmelfahrt mit Engeln, auf einem Untersatz mit emaillirten Historien, Werke des Gio. Turini (§. 149), aus den Jahren 1414 bis 1444, im Comment. zu v. di Pollajuolo, Vasari V, p. 105, ss. Siena, um welches es sich hier handelt, besonders die Sacristei des Domes, war reich an solchen Arbeiten; Milanesi II, p. 184, 220, s., 278, 291, ss., 328, 350, s., wo zum Theil die Werke Turini's wieder erwähnt sind. — Ein silberner Christus, eine Elle hoch (v. J. 1474) bei Sansovino, Venezia, fol. 97. — Köpfe von Silberblech oder vergoldetem Erz für Schädel von Heiligen scheinen um diese Zeit ausser Gebrauch gekommen zu sein, doch liessen die Sienesen noch 1466 das Haupt ihrer Ortspatronin, S. Caterina, so einfassen.[1] Eine Ausnahme durch Gewicht und Grösse mag die silberne Statue gebildet haben, welche der frevelhafte Cardinal Pietro Riario kurz vor seinem Ende (1473) in den Santo nach Padua schenkte.[2] Auch die silbernen Apostel der päpstlichen

[1] Milanesi II, p. 332. — [2] Vitae Papar., ap. Murat. III, II, Col. 1060.

Capelle, wovon Verocchio einige verfertigte, [1] mögen von besonderer Grösse gewesen sein.

Für silberne und goldene Altarschreine besass namentlich Venedig noch mehrere Vorbilder in Gestalt seiner byzantinischen pale. [2] — Doch ging diese Gattung jetzt völlig ein; höchstens wurde an den berühmten silbernen Schreinen des Baptisteriums von Florenz und der Kathedrale von Pistoja [3] noch hie und da etwas gearbeitet. [4] — Die Krönung Mariä mit Engeln, 150 Pfund an Silber, welche Julius II. nach S. M. del Popolo stiftete, [5] mag eher eine Freigruppe gewesen sein. Die Herrlichkeit der Marmoraltäre (§. 144) liess die silbernen völlig vergessen. Ein Bronzealtar §. 147. — Die Florentiner sollen 1498 aus Geldnoth die pala ihres Domes und alle Silbersachen der Annunziata eingeschmolzen haben; Malipiero, archiv. stor. VII, I, p. 526.

Auch von Monstranzen ist kaum die Rede, etwas häufiger von silbernen Leuchtern und Reliquienbehältern. Ob auch nur eine einzige bedeutende Monstranz der Frührenaissance, ja der italienischen Renaissance überhaupt vorhanden ist? Das decorative Vermögen der Zeit müsste sich daran auf entscheidende Weise zeigen. Ein Contract für eine Monstranz 1449, Milanesi II, p. 259.

Von den Hängelampen der Annunziata in Florenz [6] und von den gewiss ausserordentlich schönen, drei Ellen hohen Leuchtern des Ant. Pollajuolo [7] ist nichts mehr erhalten. Dagegen in S. Marco zu Venedig eine elegant geschmückte Hängelampe (Fig. 160). — Ein Contract für einen silbernen Prachtcandelaber in Siena 1440 bei Milanesi II, 193. — Zwei Leuchter von Jaspis, zu dem oben erwähnten silbernen Christus gehörend, mit dem Wappen des Dogen Marcello 1474. — An den sog. Paci des Tommaso Finiguerra sind besonders die Niellozeichnungen bedeutend, doch auch die Einfassung zierlich. [8] Silberne und selbst goldene Votivgegenstände werden mit der Zeit unvermeidlich und zwar von den Kirchenbehörden selbst eingeschmolzen.

Reliquiarien aus Gold und Silber müssen noch immer und bisweilen in schönster Kunstform gebildet worden sein; man erwäge dass ein Filippo Maria Visconti, dass der Staat von Venedig und die Päpste Reliquien sammelten, und dass wenigstens einzelne bronzene Reliquiarien der edelsten Kunst angehören. — (Ghiberti Cassa di S. Giacinto, Uffizien.) Erhalten ist indess aus dem XV. Jahrhundert sehr wenig, z. B. die silberne Cassetta für

---

[1] Vasari V, p. 140, v. di Verocchio. — [2] Sansovino, Venezia, fol. 63, 74, und a. a. O.; Sabellicus, de situ venetae urbis, fol. 85, 90. — [3] Vasari II, p. 11, 12, und Nota, v. di Agostino e Agnolo. — [4] Vasari V, p. 92, v. di Pollajuolo. — [5] Albertini de mirabilibus urbis Romae. L. III, fol. 86. — [6] Vasari V, p. 66, v. di Ghirlandajo. — [7] Ib. p. 93, v. di Pollajuolo. — [8] Vasari V, p. 92 und Nota, v. di Pollajuolo.

das Gewand S. Bernardino's, letzte Arbeit des Gio. Turini (1448) mit Zuthaten eines gew. Francesco d'Antonio (1460) welche noch in der Osservanza zu Siena vorhanden ist; Vasari V, p. 108, im Comment. zu v. di Pollajuolo; Milanesi II, p. 314. (Beiläufig mag ein artiges Motiv aus dem vorhergehenden Jahrhundert, silberne Figuren von Heiligen, welche Kästchen mit den Reliquien derselben in Händen tragen, ib. I, p. 289, zum J. 1381, erwähnt werden.)

Ueber die verschiedenen päpstlichen Tiaren Vitae Papar. ap. Murat. III, II, Col. 887 und 1009; die berühmte Pauls II, von dem römischen Goldschmied Paolo Giordano; — Jac. Volaterran. ap. Murat. XXIII, Col. 195: diejenige Sixtus IV, durch ihre Juwelen höchst ausgezeichnet. — Vasari V, p. 140 v. di Verocchio: dessen (nicht mehr vorhandene) Agraffen für bischöfliche Messgewänder. — Die Schätze der päpstlichen Sacristei unter Julius II. noch durch eine neue Reihe von silbervergoldeten Aposteln bereichert, oberflächlich verzeichnet bei Albertini, de mirabilibus urbis Romae, L. III, fol. 86.

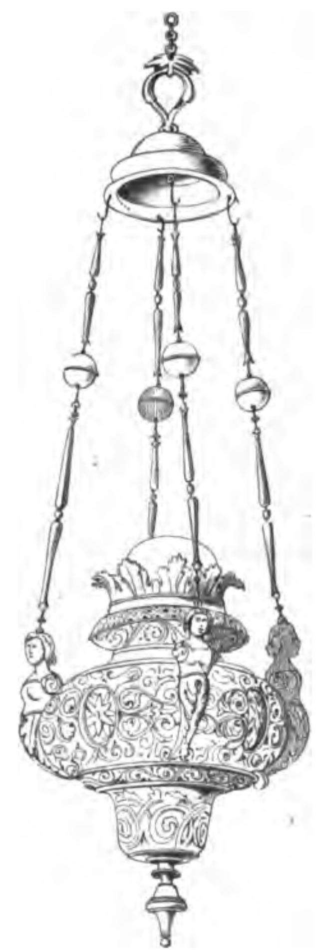


Fig. 160. Ampel aus S. Marco in Venedig. (Nohl.)

§. 182.

Weltliche Arbeiten der Frührenaissance.

Unter den weltlichen Aufgaben der Goldschmiedekunst des XV. Jahrhunderts mögen einzelne Becken und Schalen zum Gebrauch bei Abstimmungen verschiedener Art, auch Becken zum Händewaschen in öffentlichen Palästen einen hohen Rang eingenommen haben.

Pollajuolo's grosses silbernes Becken für die Signoria von Florenz 1473; die Bestellung, Gaye, carteggio I, p. 571; — eine silbervergoldete Glocke ebenda. — Das Handwaschbecken für den Staatspalast zu Siena 1437, mit vier Emailwappen, die Bestellung Milanesi II, p. 174; — die Schale (zum Trinken?)

für die Gesellschaft der Mercanzia 1475, mit Laubwerk und cannelirten Vertiefungen, ibid. p. 355. — Vielleicht gehörten hieher auch die zwei schönen grossen Schalen Verocchio's, die eine mit Thieren und Laubwerk, die andere mit tanzenden Kindern.[1] — Die ganz grossen silbervergoldeten Vasen, welche Paul II. u. a. für feierliche Gastmäler machen liess, und deren zwei (zusammen?) 118 Pfund wogen, müssen Kühlgeschirre gewesen sein.[2]

In Perugia gab es für die solennen Gastmäler des Magistrates eine silberne »Nave«, welche entweder als Tischaufsatz oder als rollbarer Weinbehälter zu denken ist. Schon 1449 wurde eine Nave bestellt, 1498 eine (und vielleicht diese) an einen Nepoten Alexanders VI. geschenkt, 1512 eine neue nach Perugino's prachtvoller Zeichnung bei dem Goldschmied Mariotto Anastagi bestellt; mit 4 Rädern, 2 Pferden (oder Seepferden?) und 19 Figuren, worunter eine Fortuna als Segelhalterin, ein Steuermann, der Stadtpatron S. Ercolano und viele Putten erwähnt werden. Archiv. stor. XVI, I, p. 621, dessen Appendice IX, p. 615 (mit den Annali decemvirali); — Mariotti, lettere pittor. perugine, p. 171.

Ganze fürstliche Buffets, wo die Gefässe von Silber und von Gold, sogar je zu einem Dutzend vorhanden waren, mögen zwar nur als stets zur Ausmünzung bereit liegender Schatz gegolten, dennoch aber edle Kunstformen gehabt haben.

Wie für den Norden die Inventare bei De Laborde, les ducs de Bourgogne, so ist z. B. für Mailand das Inventar des Schatzes zu bemerken, welcher 1389 der Valentine Visconti als Braut des Herzogs von Orleans nach Frankreich mitgegeben wurde.[3] Es sind Tischaufsätze, Becken, Confectschaalen, Tischleuchter, Bestecke, letztere zu vielen Dutzenden, bis auf den silbernen Nachtlichthalter, das meiste mit Email, zusammen an Silber 1667 Mark.

Das Geschirr des 1476 ermordeten Galeazzo Maria Sforza,[4] welches veräussert wurde, um die Feldhauptleute zu bezahlen, enthielt u. A. ein ganz goldenes Service, wovon jedes Stück zwölffach vorhanden war. — Lodovico Moro besass dann doch wieder eine Sammlung kostbarer Gefässe, die er 1489 bei einem fürstlichen Empfang feierlich vorwies, Gaye, carteggio I, p. 411. — (Das Buffet des Borso von Ferrara nur erwähnt Diario ferrar. bei Murat. XXIV. Col. 216).

Bei festlichen Anlässen stellte man etwa zwei improvisirte Statuen wilder Männer als Hüter neben das Buffet.[5] Für das zum Anblick aufgestellte Buffet verlangt Jovian. Pontan. de

[1] Vasari V, p. 140, v. di Verocchio. — [2] Vitae Papar. ap. Murat. III, II, Col. 1009. — [3] Corio, stor. di Milano, fol. 266. — [4] Diarium Parmense, bei Murat. XXII, Col. 359. — [5] Phil. Beroaldi orationes, nuptiae Bentivolorum.

splendore, Abwechslung der einzelnen Stücke an Stoff und Form, auch wenn sie, z. B. Trinkgeschirre, einem und demselben Gebrauche dienten: »aliae atque aliae formae, calices, item crateres, gutti, paterae, carchesia, scyphi etc.«

Ausser den Buffets (ornamenti da camera) hielten die Fürsten für ihren Palastgottesdienst ornamenti della capella, Leuchter, Kelche, Patenen u. s. w.

Den grössten Luxus legte 1473 Cardinal Pietro Riario an den Tag, als er die Lionora von Aragon auf ihrer Durchreise als Braut des Herzogs von Ferrara in seinem Palaste zu Rom auf Piazza S.S. Apostoli beherbergte; die vier Leuchter der Capella nebst zwei Engelfiguren von Gold, der Betstuhl mit Löwenfüssen ganz von Silber und vergoldet; ein vollständiges Kamingeräth ganz von Silber; ein silberner Nachtstuhl mit goldenem Gefäss darin etc. Im Speisesaal ein grosses Buffet von 12 Stufen, voll goldener und silberner Gefässe mit Edelsteinen; ausserdem das Tafelgeschirr lauter Silber und nach jeder Speise gewechselt.

Als Sammler von Edelsteinen werden besonders Alfons der Gr. v. Neapel und Paul II. genannt. (Jovian. Pontan. de splendore; — Infessura, ap. Eccard, scriptores II, Col. 1894, 1945.)

Von prachtvollen Waffen ist öfter die Rede, doch möchte aus dem XV. Jahrhundert kaum etwas Namhaftes davon erhalten sein. Silberne Helme als Geschenk von Regierungen an ihre Condottieren; Siena an Tartaglia 1414, Florenz an Federigo von Urbino 1472, letzteres Werk von Pollajuolo. (Vasari V, p. 100, Nota und p. 105 im Commentar zu v. di Pollajuolo.) — Die Waffen und Geräthe Carls VIII., erbeutet 1495 in der Schlacht am Taro, [1] gehörten ohne Zweifel nordischer Kunst an: der goldene gekrönte Schuppenhelm mit Email, der Degen, das Siegelkistchen, das goldene Triptychon, angeblich von Carl d. Gr. stammend.

§. 183.

Goldschmiedekunst der Hochrenaissance.

Die Goldschmiedekunst des XVI. Jahrhunderts wird sich im Verhältniss zu derjenigen der Frührenaissance durch grössere Freiheit und Flüssigkeit alles Decorativen, durch erhöhte Kenntniss des Wirkenden ausgezeichnet haben. (Wir müssen hypothetisch sprechen, da uns eine genügende Uebersicht der Arbeiten des XV. Jahrhunderts gänzlich und derjenigen des folgenden grossentheils fehlt.)

Grosser Reichthum an Nachrichten in der Selbstbiographie des Florentiners Benvenuto Cellini (1500—1572), zumal in der ersten Hälfte; seine Arbeiten in jedem Zweige dieser Kunst: Kelch,

[1] Malipiero, ann. veneti, archiv. stor. VII, I, p. 371.

Agraffe für das päpstliche Pallium, Reliquienbehälter, Deckel eines Horenbuches, Siegel, Trinkgefässe, grosse Kühlbecken, silberne Gefässe jeder Art, Salzfässer, wovon eines hochberühmt und noch erhalten, Leuchter (wovon einige noch im Schatz v. S. Peter vorhanden sein sollen), Kleinodien, weiblicher Schmuck, Ringe, Gürtelschnallen, Golddamascirung von Stahlklingen etc., der Statuen, Reliefs und Medaillons nicht zu gedenken. Seine beiden Trattati sind besonders für letztere Gattungen belehrend. (Tratt. I, Cap. 5: über die kleinen goldenen Crucifixe, welche bei den Cardinälen um 1530 Mode wurden, hauptsächlich Arbeiten Caradosso's.)

Im Ganzen scheint für ihn charakteristisch die bewegte, quellende, von den Architekturformen endlich völlig emanzipirte Bildung der Gefässe und Geräthe; ihre Auflösung in lauter Laubwerk, Cartouchen, Masken u. dgl. und dazwischen kleine Felder mit den zierlichsten Reliefs u. s. w.

Andere berühmte Namen werden wenigstens genannt als Vorzeichner von Entwürfen für Metallarbeiten. Rafael lieferte 1510 die Zeichnung zu einer grossen ehernen Schüssel mit erhabenen Ornamenten, welche ein gew. Cesarino für Agostino Chigi ausführte.[1] Michelangelo gab noch 1537 die Zeichnung zu einem silbernen Salzfass für den Herzog von Urbino, mit Thieren, Festons, Masken und einer Figur auf dem Deckel. (Vasari XII, p. 385, im Comment. zu v. di M. Angelo.) — Perugino's Nave, §. 182. — Die gerühmten Entwürfe des Girolamo Genga für Trinkgeschirre geriethen nicht weiter als bis zum Wachsmodell.[2]

§. 184.

Gefässe aus Stein und Krystall.

Als ein wesentlich neues Thema erscheinen die Gefässe aus harten und kostbaren Steinen und geschliffenem Krystall, deren Fuss, Henkel, Rand, Deckelgriff u. s. w. die zierlichsten Phantasieformen aus Gold, Email und Edelsteinen erhielten.

Wie früh man überhaupt die harten Agate, Jaspen, Lapislazuli etc. in beliebige Formen schliff, wird schwer zu sagen sein; jedenfalls stand das Mittelalter hierin weit hinter dem Alterthum zurück und wiederum in Italien die Frührenaissance hinter der Hochrenaissance. Statt des Buffets der Fürsten und Grossen tritt nun das Kabinet des reichen Liebhabers in den Vordergrund, wo die Vasen aus harten Steinen mit kostbarer Fassung die erste Stelle einnehmen.

Der Zusammenklang der geschwungenen Formen und der Farbe des Steines mit der Einfassung ist nun eines der höchsten

[1] Quatremère, vita di Raf. ed. Longhena, p. 327, N. — [2] Vasari XI p. 90, v. di Genga.

Ziele der decorativen Kunst. In der Einfassung selbst wechseln zweierlei Darstellungsweisen, flaches Email auf Gold oder Silber, und reliefirte und emaillirte Zierformen um die Edelsteine. An Fuss und Henkeln menschliche und thierische Masken, Drachen und Meerwunder, auch menschliche Figuren verschiedener Art. In der Farbenzusammenstellung ist die Buntheit des Mittelalters jetzt völlig gewichen, der ganze Schmuck wird sorgfältig zu der Farbe des Gefässes gestimmt. Die Oekonomie der Contraste zwischen Email und Relief, Email und Metall, glänzend und matt, ist schon eine vollkommene. — An den Krystallgefässen mit eingeschliffenen Ornamenten und Historien ist die Einfassung auffallend zart und zierlich.

Die wichtigste Sammlung soll noch immer der Tesoro im Pal. Pitti zu Florenz (mit ächten Arbeiten Benvenuto's) sein, welcher dem Verfasser unzugänglich geblieben ist. Anderes in den Uffizien u. a. a. O. — Im XVI. Jahrhundert waren die venezianischen Privatkabinete reich an solchen Sachen. Aufzählung beim Anonimo di Morelli, bei Anlass der Sammlungen Odoni, Ant. Foscarini, Franc. Zio, Mich. Contarini. Eine Krystallschale aus fünf Stücken in silbervergoldeter Fassung, mit eingeschliffenen Historien des alten Testamentes war von Cristoforo Romano; — eine grössere dreihenklige Porphyrschale von Piermaria da Pescia, welcher 1494 beim Einzug der Franzosen in Rom diess Werk unter die Erde vergrub; nachher wurde dasselbe mehrmals für antik verkauft. (Somit wäre wenigstens die reichere Arbeit in Porphyr schon unter Alexander VI. zu Rom erreicht gewesen.) Ausser den Vasen aus kostbaren Stoffen besassen dieselben Sammler auch andere von damascenischer Erzarbeit, von Porzellan, Glas u. s. w. Dagegen noch keine sculpirten Elfenbeingefässe.

Lomazzo (p. 345) räth für den Inhalt der Reliefs an Schalen und Gefässen Liebesgeschichten der Seegötter und Flussgötter, wobei der Componist in der That am leichtesten der Phantasieform jedes Gefässes folgt und am freiesten über die Linien gebietet. (L. könnte hier vielleicht marmorne Brunnenvasen meinen, seine Ansicht gilt aber auch für silberne Gefässe, welche öfter dergleichen darstellen.)

§. 185.

Schmuck, Waffen und Siegel.

Die weibliche Festtracht war bisweilen sehr reich an Schmuck aller Art mit Gemmen; das übliche Prachtstück der Männertracht war die Medaille am Baret.

Von den Medaillen haben die goldenen und emaillirten, deren Figuren manchmal fast ganz frei vortraten, hauptsächlich

als Zierde des Barets gedient; der grösste Meister darin war Caradosso. [1]

Bei einem römischen Kirchenfest zu Rafaels Zeit (1519, s. Gaye, Carteggio I, p. 408) werden einige auf einer Estrade anwesende Damen, zum Theil wahrscheinlich Buhlerinnen beschrieben: Lucia Bufolina, Kleid von Silberbrocat, Gürtel von gesponnenem Gold mit vier emaillirten Kaiserköpfen; — Sofonisba Cavaliera, Gürtel mit antiken Goldmünzen; — Faustina degli Alterii, goldener Stirnreif mit den zwölf emaillirten Zeichen des Thierkreises; — Imperia Colonnese (etwa die §. 156 erwähnte), Gürtel von goldenen Knöpfen (vgl. Rafaels Johanna von Aragonien) und eine emaillirte palla (?) worauf alle Elemente künstlich abgebildet waren; — Sabina Mattuza, Gürtel von kunstreich verbundenen Goldmünzen, Carniolen und Jaspen. — Diese einzige Aussage gestattet weitere Schlüsse als alle wirklich erhaltenen Ueberreste dieser Art.

Ferner ist das XVI. Jahrhundert dasjenige der prachtvollsten Waffen, mochten dieselben auch zum Theil seltene oder gar keine wirkliche Anwendung finden. Letzteres gilt besonders von den silbernen Schilden, welche gewiss nicht einmal bei solchen Anlässen wirklich getragen wurden, bei welchen die prächtigsten Helme und Harnische zum Vorschein kamen. Die jetzt meist im Ausland (Madrid, Paris, London, St. Petersburg) zerstreuten Rüstungen und Helme italienischer Arbeit ersten Ranges haben auf dem Stahl damascirte oder von Gold und Silber eingelegte ornamentale und figurirte Zeichnungen. Vasari XII, p. 80, v. di Salviati bei Anlass des Francesco dal Prato.) Bisweilen ist der Schmuck auch reliefirt, wie z. B. am Helm und Schild Franz I. in den Uffizien, angeblich von Benvenuto. Prachtvolle Dolchscheiden, originelle aus Figuren und Laubwerk combinirte Degengriffe finden sich hie und da. Die weite Zerstreuung dieser Schätze ist ihrer kunstgeschichtlichen Betrachtung nicht günstig.

Zu den feierlichen Geräthen des vornehmen Lebens gehörten auch die meist silbernen Siegel. Zunächst vertauschte Paul II. den barbarisch-ehrwürdigen Typus des Bullensiegels mit einem schönen »artificiosiori sculptura.« [2] Viel prächtiger waren aber von jeher tausend andere Siegel. Abgesehen von ihrem Gepräge, das z. B. bei den mandelförmigen Cardinalssiegeln schon im XV. Jahrhundert oft sehr reich war und die Heiligen ihrer Titularkirchen, ja Ereignisse aus deren Legende darstellte, war bisweilen der Griff höchst elegant. Schon Ghiberti [3] fasste eine antike Gemme als Siegel so, dass der goldene Griff einen Drachen in Epheulaub darstellte, und auch Benvenuto gestaltete den Griff des

[1] Benv. Cellini, trattato I, c. 5. — [2] Vitae Papar., Murat. III, II, Col. 1011. — [3] Commentarii, p. XXXIII.

Siegels gerne als Thier oder Figurine, z. B. am goldenen Siegel des Cardinals Ercole Gonzaga als sitzenden Hercules.[1]

Vielleicht die bedeutendste vorherrschend decorative Arbeit dieses ganzen Styls, die jetzt noch in Italien vorhanden ist: das farnesische Kästchen von Gio. de' Bernardi im Museum zu Neapel; von Metall mit Eckfiguren, Reliefs und sechs ovalen Glasschliffen; der Deckel mit der Figurine eines ruhenden Hercules zwischen den Hälften eines gebrochenen Giebels.

§. 186.

Majoliken und andere irdene Gefässe.

Die künstlerische Behandlung der Gefässe aus Erde und Glas hat seit dem Alterthum nie und nicht wieder so hoch gestanden als zur Zeit der Renaissance. Die erste Stelle nehmen die Majoliken ein mit ihrer Glasur in einer beschränkten Anzahl von Farben.

Ein ächtes Porzellan in unserm Sinn, durchscheinend oder auch nur von völlig weissem Korn, besass man noch nicht, und die vielen Porzellane, zumal in den venezianischen Sammlungen, sind als Majoliken zu verstehen, d. h. als glasirte irdene Geschirre.

Diese waren schon im Mittelalter oft durch ihre reiche geschwungene Form und durch Farbe und Gold bis an die Grenze der Kunst vorgerückt; im XV. Jahrhundert muss ihnen die Vervollkommnung der Glasur durch die Werkstatt der Robbia zu Statten gekommen sein; aber erst im XVI. Jahrhundert wurde die volle Freiheit des decorativen Modellirens und Flachdecorirens darauf angewandt. Diess ist es, was ihren Werth ausmacht, mehr als die mühselig aufgemalten Historien, auch wenn bei diesen rafaelische u. a. berühmte Motive benützt sind.

Die Hauptaussage: Vasari XI, p. 326, v. di Batt. Franco; vgl. XII, p. 118, v. di Tadd. Zucchero; — Benv. Cellini vita II, c. 8. — Quatremère, vita di Raffaelle, ed. Longhena, p. 290, Nota. Zwar gab es schon 1526 Liebhaber, welche Porzellane für 600 Ducati zu verlieren hatten, wie z. B. Giberti, Sekretär Clemens VII, bei Anlass der ersten (colonnesischen) Erstürmung Roms.[2] — Gleichwohl wird angenommen, dass wenigstens die Majolikenwerkstätten von Pesaro und Castel Durante erst um 1530 den Höhepunkt erreicht hätten, oder um 1540 als der Herzog Guidobaldo II. von Urbino den Battista Franco (§. 178) als Vorzeichner anstellte; ausserdem hatte der Herzog eine Menge Skizzen von Rafael, Giulio Romano und ihren Schülern zu Vorlagen erworben. Etwas später gab Taddeo Zucchero die Zeichnungen

[1] Benv. Cellini, trattato I, c. 6. — [2] Lettere di principi I, 106; Negri a Micheli.

zu einem ganzen Service, welches in Castel Durante für Philipp II. gebrannt wurde.

An den Geschirren von Faenza war das gemalte Figürliche gemässigt und nahm entweder nur die Mitte oder den Rand ein (wenn wir Vasari richtig verstehen). Die wenigen Töne, meist nur blau, violett, grün, gelb, weiss und schwarz, genügten nicht sowohl um Compositionen glücklich wiederzugeben, als vielmehr um alle Formen und Profile des Gefässes sowohl als die dazwischen liegenden Flächen schön und characteristisch zu schmücken. Bisweilen sind Thiere, Laubwerk u. a. Zierrathen zugleich reliefirt und bemalt.

Das Beste sind grosse flache Schüsseln, Confectteller, Salzbüchschen, Schreibzeuge u. dgl.; zumal solche ohne gemalte Figuren, mit zierlichen und sparsamen Arabesken, wonach selbige etwa der Fabrik von Faenza angehören möchten. Schon die Grundform des Gefässes oder Geräthes ist in der Regel vortrefflich und eigens für den Zweck gedacht, nicht Reminiscenz. Bereits zu Vasari's Zeit hatte sich übrigens dieser Kunstzweig über ganz Italien verbreitet.

Von den Nachahmungen griechischer Vasen (in roth und schwarz), welche Vasari's Grossvater Giorgio im XV. Jahrhundert zu Arezzo versucht hatte, ist nichts auf unsere Zeit gekommen.[1] — Auch von der Fabrik in Modena, deren Thongeschirr im XV. Jahrhundert Codrus-Urceus in einem Gedichte feierte (dessen opera, p. 384, ad Lucam Ripam), ist nicht weiter bekannt; er selber besass eine ausserordentlich schöne Thonlampe.

Für Glassachen aller Art waren längst die Fabriken von Murano bei Venedig berühmt, welche nicht nur alle Farben besassen und alle Edelsteine nachahmten, sondern auch jedenfalls schon im XV. Jahrhundert Millefiori verfertigten.[2]

---

[1] Vasari IV, p. 70, v. di Lazzaro Vasari. — [2] Sabellicus, de situ ven. urbis, L. III. fol. 92: »brevi pila includere omnia florum genera.«

IX. Kapitel.

Decorationen des Augenblickes.

§. 187.

Feste und Festkünstler.

Decorationen des Augenblickes, bei kirchlichen und weltlichen Festen und Ceremonien, hatten im XV. Jahrhundert den Character heiterer Pracht, wobei das reiche Formenspiel der damaligen baulichen Decoration sich mit den buntesten Zuthaten aller Art vertrug.

Ueber die Feste im Allgemeinen vgl. Cultur der Renaissance, S. 401 ff. Die wichtigsten Schilderungen: Pii II, Comment. L. VIII, p. 382, ss., seine Feier des Fronleichnamsfestes in Viterbo 1462; — Corio, Storia di Milano, fol. 417, ss., der Empfang der Lionora von Aragon bei Cardinal Pietro Riario in Rom 1473, (vgl. §. 182). — Ibid. fol. 451, ss., Krönung und Possesso (d. h. Zug vom Vatican nach dem Lateran) Alexanders VI. 1492. — Phil. Beroaldi Orationes fol. 27, nuptiae Bentivolorum, d. h. die Hochzeit des Annibale Bentivoglio mit Lucrezia von Este (um 1490?).

Die Kunst der Festdecoration ging wie das Meiste der neuen Culturepoche hauptsächlich von Florenz aus; schon im XIV. Jahrh. reisten florentinische Festaiuoli in Italien herum,[1] welche damals und auch in spätern Zeiten gewiss nicht bloss die Aufführung, sondern auch die dazu gehörigen Decorationen angaben, in welchen ja, soweit sie Baulichkeiten vorstellten, die florentinische Kunst ohnehin dem übrigen Italien voraus war. — Ausser Florenz muss namentlich Pistoja hierin etwas bedeutet haben, da für jenes Fronleichnamsfest zu Viterbo der Cardinal Niccolò Fortiguerra, der von Pistoja gebürtig war, für seinen (sehr prächtigen) Antheil an der Ausstattung »ludorum artifices« von dort kommen liess.

Ausser den grossen Festen bot das kirchliche sowohl als das bürgerliche Leben beständige Anlässe für Decorationen dar; — Apparati bei Hochzeiten und Beerdigungen, für welche um 1500 in Florenz Andrea Feltrini einen besondern Namen hatte; (Vasari IX, p. 112, s., v. di Morto da Feltro); — Fahnen aller Art, wovon unten; — Katafalke (cataletti) für Confraternitäten, deren es sehr schöne von grossen Meistern gab, z. B. von Becca-

[1] Gio. Villani VIII, p. 70.

fumi und Soddoma, [1] wie denn auch Baldassar Peruzzi einen solchen und ausserdem eine »bewundernswürdige« Todtenbahre angab; [2] (Die Bahre an Marmorgräbern, herrliches Vorbild hiefür, §. 140). — Sogar bei Verbrennung von Luxussachen verlangte die andächtige Stimmung, dass dieselbe auf einem talamo, d. h. einem irgendwie stylisirten Scheiterhaufen gruppirt wurden, (Infessura, bei Eccard scriptores II, Col. 1874, vgl. Cultur der Renaisance S. 481).

§. 188.
Festdecoration der Frührenaissance.

Characteristisch für die Frührenaissance ist die überreiche Verwendung des Grüns, zumal in Gestalt von Guirlanden; die freie phantastische Umgestaltung des Triumphbogens zu einem farbenreichen Prachtbau; die an Bändern hängenden Tafeln; die Anwendung lebendiger, mit reichen Gewändern und Attributen ausgestatteter Personen als Statuen. Das Schattentuch, oft über lange Strassen und weite Plätze sich ausbreitend, war wo möglich zu glänzenden Dessins geordnet.

Dass jedes einzelne Haus die aus den Fenstern zu hängenden Teppiche vorräthig besass und, zumal in einer Hallenstadt wie Bologna, den wundervollen Contrast von Guirlanden und Bogen benützte, versteht sich von selbst; flüchtige Vergoldung einzelner Bautheile kam wenigstens vor, §. 42. Die Guirlanden bisweilen von eigenthümlich massiger pomphafter Bildung. Dann die noch heute üblichen Dessins von Wappen, Namenszügen etc. aus lauter Grün und Blumen an Wänden und auf dem Fussboden. So war Ferrara beim Einzug Pius II. 1459 »semenato d'herbe« [3] gewiss sehr kunstreich, — »e piantati Mai (Maggi, Maibäume oder Maste) per tutto«, ohne Zweifel um die vorher erwähnten Guirlanden und das wollene Schattentuch zu tragen.

Ganz besonders rühmt Pius II. die Wirkung des von der Sonne durchglühten dunkeln Tuches bei Anlass des Prachtzeltes, von welchem sein Fronleichnamszug in Viterbo ausging; unterwegs gab es Decktuch mit dem Dessin einer rothen Wolke, dann himmelblaues mit goldenen Sternen, dann blau und weisses, braunrothes von englischer Wolle etc. Ein Fest wie dieses, wo nicht nur die pomphaftesten Altäre, sondern ganze Bühnen mit unbelebten Gruppen und mit lebenden, redenden, singenden Decorationsfiguren vorkamen, wo Brunnen mit Wein sprangen, wo 18 grüne Bogenpfeiler, jeder einen singenden Engelknaben trugen, wo die Auferstehung Christi und die Himmelfahrt der Maria

[1] Milanesi III, p. 166, 167, 185. — [2] Vasari VIII, p. 225 und Nota, v. di Peruzzi. — [3] Diario Ferrar. ap. Murat. XXIV, Col. 204.

vollständig dramatisch dargestellt wurden, war natürlich eine seltene Ausnahme.

Die bauliche Hauptform zur Verherrlichung aller Ein- und Aufzüge war natürlich jetzt der römische Triumphbogen, allein, auch wenn es ausdrücklich heisst, al rito romano etc. (z. B. bei Corio fol. 490, z. J. 1497), keineswegs in strenger, sondern nur in flüchtiger Nachahmung. So war beim Possesso Papst Alexanders 1492 der grösste Bogen angeblich dem »Octaviansbogen beim Colosseum« nachgeahmt, aber mit einem ganz freien prächtigen Gesimse von Füllhörnern und Guirlanden, mit goldfarbigen Reliefs (?) und der buntesten Bemalung geschmückt, und im Bogen hing eine Inschrifttafel. Ein zweiter Triumphbogen hatte innen eine vergoldete Cassettirung mit einem mittlern Zierrath in Muschelform; in zwölf Nischen standen lebendige singende Mädchen, welche Oriens, Occidens, Liberalitas, Roma, Justitia, Pudicitia, Florentia, Caritas, Aeternitas, Victoria, Europa und Religio vorstellten. Einfachere Bogen mit Trophäen, Meerwundern u. s. w. hatten meist blau mit Gold. Ein blaues Schattentuch mit goldgelber, reichumschnörkelter Inschrift wurde besonders gerühmt. — Bei einem Einzug Julius II. wurde sogar ein echter antiker Triumphbogen, der des Domitian auf dem Marsfelde, mit Statuen und Malereien verziert. [1] — Bei einem Feste des Lodovico Moro scheint das Modell Lionardo's zur Reiterstatue des Francesco Sforza unter einem Triumphbogen gestanden zu haben.

Im ganzen Abendland, besonders aber in Italien, wurden im XV. Jahrhundert die Teppiche für die Verherrlichung der Feste gebraucht und zwar ohne besondere Rücksicht auf die Zusammengehörigkeit und den Inhalt ihrer Darstellungen.

Für jenes Fronleichnamsfest hatten die Cardinäle ihr ganzes, zum Theil berühmtes Teppichzeug nach Viterbo kommen lassen. Für den Empfang der Lionora beim Cardinal Riario mussten offenbar die Sacristeien das Allerwerthvollste hergeben, z. B. den Teppich Nicolaus V. mit den Geschichten der Weltschöpfung »il più bello che sia tra' Cristiani«; sodann noch einen andern besonders herrlichen mit der Himmelfahrt. (Unter andern Thorheiten kam auch ein ganz vergoldetes lebendiges Kind vor, welches auf einer Säule stand und aus einem Brunnen Wasser nach allen Seiten spritzte.) — An Kirchenfesten wird noch heute, wo Teppiche religiösen Inhaltes nicht ausreichen, mit mythologischen und selbst mit Jagdscenen nachgeholfen. Im Ganzen sind Teppiche und Guirlanden noch das Bestimmende.

[1] Albertini, de mirabilibus urbis Romae, L. II, fol. 78.

§. 189.

Feste des XVI. Jahrhunderts.

Im XVI. Jahrhundert wird zunächst ein ausserordentliches Steigen des Aufwandes in der Festdecoration bemerkt. Es ist die Zeit, da Baumeister, Bildhauer und Maler sich bei dieser Beschäftigung auf die Effecte im Grossen einübten und Proben für die monumentale Kunst machten (§. 60), freilich sich aber auch an alles Flüchtige und Grelle gewöhnten.

Der Possesso Leo's X. in Rom 1513, (Relation des Giacomo Penni, bei Roscoe, Leone X., ed. Bossi V, p. 205, ss.) — Hauptthema der Allegorien musste, da man den neuen Papst kannte, das zu erwartende Mäcenat sein; an dem Triumphbogen des Agostino Chigi hiess es mit Bezug auf das sittenlose Pontificat Alexanders VI. und das kriegerische Julius II.:

Olim habuit Cypris sua tempora, tempora Mavors
Olim habuit, sua nunc tempora Pallas habet.

Leo's X. Einzug in Florenz, 30. Nov. 1515; zwei Relationen bei Roscoe, l. c. VI, p. 280, ss.; — ferner Vasari VIII, p. 266, s. v. di A. del Sarto; IX, p. 219, v. di Granacci; X, p. 299, v. di Bandinelli; XI, p. 38, v. di Pontormo. — Carl's V. Empfang nach dem ersten africanischen Feldzuge 1536 in Rom, Vasari VIII, p. 185, v. di Montelupo; X, p. 14, v. di Ant. Sangallo; XI, p. 317, v. di Batt. Franco; — in Siena, ib. X, p. 185, s. v. di Beccafumi; Gaye, carteggio II, p. 245; Milanesi III, p. 167, 185; — in Florenz, Lettere pittoriche III, 12; Vasari X, p. 253, v. di Tribolo; XII, p. 27, v. di Montorsoli, (vgl. auch p. 26); — in Bologna ib. I, p. 4, in Vasari's eigenem Leben. — Die Hochzeit Cosimo's I. 1539; Vasari X, p. 269, v. di Tribolo; XI, p. 321, v. di Batt. Franco.

Die Hauptbestandtheile der frühern Decoration, das Grün, die Teppiche und die lebenden Statuen nehmen bald völlig ihren Abschied. Das Classisch-Architektonische bekommt das Uebergewicht über das Freiphantastische.

Das zwar späte aber für das ganze XVI. Jahrhundert bezeichnende Gutachten Borghini's 1565, Lettere pittoriche I, p. 56: »das einzig Wahre ist Holz und gemalte Leinwand in Gestalt von Bogen, Façaden und anderen Baulichkeiten; das Grün und die Teppiche mögen allenfalls passen bei scherzhaften Anlässen oder auch an Kirchenfesten; die lebenden als Tugenden u. s. w. costümirten Figuren sind eine magra invenzione; das Wünschbarste wäre freilich, etwas Dauerndes aus Stein bauen zu können,« — d. h. die überhand nehmende Grandezza kann den fröhlichen Kirmessstyl nicht mehr vertragen.

§. 190.

Der Triumphbogen.

Die Triumphbogen, jetzt fast nur in Steinfarbe, schliessen sich, wenn nicht bestimmten römischen Mustern, doch genau der antiken Bildung der Einzelformen an. Eine baldige Consequenz hievon ist die Steinfarbe auch an den Statuen und das Chiaroscuro an den Malereien, welche jetzt durchaus das Relief nachahmen.

Die vorgesetzten Säulen mit Statuen darüber, schon beim Possesso Alexander's VI. erwähnt, werden jetzt zur Regel. Versilberte Säulen mit vergoldeten Capitälen kommen wohl noch vor, doch herrscht schon die Steinfarbe. Bei Leo's X. Possesso, wo sich der frühere und der spätere Styl mischten, kamen noch an einzelnen Bogen lebende Figuren vor, z. B. sogar mitten im cassettirten Gewölbe eines Bogens, in einer sich plötzlich öffnenden Kugel ein Kind, welches zwei Distichen hersagte; sonst sind alle Statuen von Stucco, ja an einem Bogen hatte man echtantike Statuen und Büsten angebracht.

Die Bogen bei Leo's Empfang in Florenz hatten ohne Zweifel sämmtlich streng architektonische Formen; auf dem Signorenplatz war ein vierseitiger, vielleicht nach dem Motiv des Janusbogens, wie denn an Verschiedenheit der Combinationen gewiss das Möglichste versucht war. Einer schien wie aus lauter Porphyr.

Die Bogen bei spätern Anlässen (ein sehr prächtiger bei einem florentinischen Fest 1525, Vasari XI, p. 216, v. di Aristotile) sind bisweilen so »herrlich und proportionirt« d. h. in Vasari's Sinn so sehr der strengen Architektur genähert, dass man nur ihre Ausführung in Marmor wünschte, um sie unter die Wunder der Welt zählen zu können. (Cagnola's Simplonbogen in Mailand ist bekanntlich das marmorne Nachbild eines Festbogens, welcher das grösste Wohlgefallen erregt hatte). Auch Serlio's Vorschrift und Vorbild (L. IV, p. 180) ist streng classisch.

Das tiefste Missverständniss der Aufgabe, d. h. die weiteste Abwendung von Heiterkeit und Freiheit zeigte sich 1556 in Venedig bei Anlass der Einführung einer Dogaressa an einem Triumphbogen der Metzgergilde, dessen Säulen und Pilaster lauter Rustica hatten.[1] Rubens hat später diess Motiv aufgegriffen für seine Decorationen in Antwerpen beim Empfang des Cardinal Infanten, allein er half sich mit einer glücklichen barocken Freiheit durch.

Dass fast alle Malereien der Bogen jetzt nur noch Reliefs nachahmten, d. h. in Chiaroscuro ausgeführt waren, machte sich

[1] Sansovino, Venezia, fol. 154.

dann in der ganzen Festdecoration überhaupt geltend, auch wo farbige Darstellungen passend gewesen wären; z. B. Vasari XII, p. 116, v. di Tadd. Zucchero. Die Gewöhnung vom Façadenmalen her mag mitgewirkt haben.

Ausser den Bogen gab es zahlreiche andere Scheinarchitekturen, Prachtfaçaden, Decorationen unvollendeter Kirchenbauten, endlich freistehende Zierbauten.

Die Exhibition einer grossen Menge antiker Statuen am Hause des Evangelista Rossi beim Possesso Leo's muss man sich wohl an einer grossen decorirten Nischenwand denken. Als ein Wunder von Schönheit galt dann bei Leo's Einzug in Florenz die Scheinfaçade des Domes, mit scheinbar verwittertem Tone, von Jacopo Sansovino und A. del Sarto. Ausserdem hatte man damals einige römische Denkmäler in Florenz nachgeahmt, die Trajanssäule, einen Obelisken, die Meta sudans etc., — eine täuschende Scheinthür an der Badia, weil die wahre nicht genau auf der Axe der Strasse lag, — ein Rundtempel mit halbrunder Eingangshalle u. s. w. — Candelaber, scheinbar von Marmor, wahrscheinlich colossal, kommen wenigstens bei Leo's Possesso vor, vielleicht zum erstenmal.

§. 191.

Die Festsculptur.

Auch die Sculptur warf sich jetzt mit der vollen Entschlossenheit ihres Modellirens auf die Decoration von Festen und rief öfter in weit wirkenden Colossen diejenigen Ideen in's Leben, deren Ausführung in dauerndem Stoffe ihr nie oder nur selten vergönnt war.

Beim Possesso Leo's handelt es sich, abgesehen von den Statuen der Triumphbogen, mehr um kleine zierliche Brunnenfiguren: eine Venus, aus deren Brüsten, ein Dornauszieher, aus dessen Wunde Wasser sprang. Dagegen empfingen den Papst seine Landsleute in Florenz 1515 mit zum Theil colossalen Sculpturen, welche mit den Decorationen abwechselten: ein Hercules Bandinelli's, 9½ Braccien hoch, aber misslungen; ein Rossbändiger in der Art der quirinalischen; ein vergoldetes Reiterbild in der Art des Marc Aurel.

Massenhaft wurde dann modellirt für den Empfang Carls V.; da musste Rafaello da Montelupo von den kaum vollendeten 14 grossen Statuen für die Engelsbrücke hinweg eilends dem Kaiser voran nach Florenz reisen, um dort binnen fünf Tagen zwei Flussgötter zu extemporiren; ausserdem prangten Montorsoli's Hilaritas und Jason, Tribolo's Friedensgöttin, Hercules und vergoldetes Reiterbild Carls, drei weitere Flussgötter der letzt genannten Sculptoren, eine Victoria von einem gewissen Cesare,

Prudentia und Justitia von Franc. Sangallo, alles colossal und mehreres »ausserordentlich gross«.

In Siena arbeitete Beccafumi aus Papiermasse über einem eisernen Gerippe das höchst colossale Reiterbild des Kaisers in antikem Costüm, über drei Gestalten von besiegten Provinzen dahinsprengend, allerdings nicht das erste sprengende Pferd der modernen Kunst. (Nach andern statt der Provinzen drei Flussgötter, aus deren Urnen Wasser strömte.) — Auch Soddoma muss damals an einem Pferd gearbeitet haben. Die Reiterstatue, und zwar sprengend, kam später auch bei Cosimo's I. Hochzeit vor, wo dessen Vater Giovanni dalle Bande nere durch Tribolo auf diese Weise, und zwar riesengross, dargestellt wurde.

Man überbot sich dann im Colossalen; beim ersten Einzug Alfonso's II. von Ferrara in Reggio 1558 stand auf der Piazza 46 Palmen hoch der Gründer der Stadt, M. Lepidus, aus Stucco verfertigt von Clementi; (Lettere pittoriche I, Append. 39) späterer Colosse, z. B. in Vasari's Beschreibung der Hochzeit des Prinzen Francesco Medici 1565 nicht zu gedenken.

Zu all diesem gehörte eine Behendigkeit wie die des Montorsoli, der binnen 24 Stunden eine Fides und eine Caritas in Lebensgrösse modellirte, als Schmuck eines improvisirten Brunnens, welcher während des Generalcapitels des Servitenordens floss. [1] Die Künstler kamen bei solchen pressanten Arbeiten in eine Art Taumel hinein und wenn dann mit gutem Wein nachgeholfen wurde, meldeten sich Ideen, die wenigtens während des Festjubels als das Brillanteste von der Welt galten. [2] Und wenn Einer todmüde auf ein Bündel Laub sank, konnte es ihm begegnen, auf die schmeichelhafteste Weise geweckt zu werden, wie z. B. dem Vasari selbst. [3] Beim Volk gelangte man durch solche Arbeiten des Augenblicks zu einem ungemeinen Ruhm. [4]

§. 192.

Der Theaterbau.

Dramatische Aufführungen, lange nur bei festlichen Anlässen üblich, fanden in Höfen und Sälen der Grossen und Prälaten, auch wohl auf öffentlichen Plätzen statt. Erst spät beginnen stehende Theater, und diese bringen es dann noch lange zu keiner äussern Kunstform. (Ueber das Theaterwesen vgl. Cultur der Renaissance S. 250, 277, 314, 401.)

Die Tragödie blieb eine Sache des höhern momentanen Luxus; die ersten Theater, welche wenigstens eine beträchtlichere Zeit hindurch als solche eingerichtet blieben, dienten nur für

---

[1] Vasari XII, p. 26, v. di Montorsoli. — [2] Vasari XI, p. 319, v. di Batt. Franco. — [3] Lettere pittoriche III, 12. — [4] Armenini, p. 71.

Komödien; Vasari XI, p. 212, v. di Aristotile (in einem Saal des Cardinals Farnese in Rom); — XI, p. 328, v. di Batt. Franco (in einem Gebäude an der via Giulia). Schon früher, im Jahre 1515, muss das Lokal des Giuliano Medici, Bruders Leo's X., wenigstens einige Zeit in voller Ausstattung dagestanden haben, da dessen Neffe Lorenzo in dessen Abwesenheit dort ein Stück des Plautus aufführen liess.[1] Palladio errichtete in Venedig bereits ein halbrundes Theater. welches nach aussen die antiken Formen, »nach Art des Colosseums«, allerdings nur in Holz scheint gehabt zu haben; dasselbe wurde gebaut für eine einzige Tragödie während eines Carnevals.[2] Dagegen ist Palladio's erhaltenes teatro olimpico zu Vicenza aussen ganz formlos. Während letzteres notorisch für Komödien sowohl als für Tragödien diente, waren die zwei »sehr schönen, mit grösstem Aufwand erbauten« stabilen Theater in Venedig, das ovale und das runde, welche Sansovino Venezia fol. 75 anführt (um 1580) nur für Aufführungen von Komödien im Carneval bestimmt. Sie fassten eine grosse Menschenmenge.

§. 193.

Die Scena.

Wenn früher auch die Mysterien nur eine allgemeine decorative Ausstattung gehabt hatten, so begann mit dem XVI. Jahrhundert eine bestimmte Bezeichnung der Oertlichkeiten, theils mehr in idealisirendem Sinn, theils mehr wirklichkeitsgemäss.

Die Anordnung der Sitzreihen mag Anfangs dem jedesmaligen Zufall überlassen gewesen sein. Mit der Zeit jedoch ermittelte man sowohl ihre richtige Lage zur Bühne als auch ihre möglichst zweckmässige Einrichtung zum Sehen und Hören. Welches dabei das spezielle Verdienst des Lionardo gewesen, der bei Giovio »deliciarum theatralum mirificus inventor« heisst, ist nicht mehr auszumitteln. Theoretische und practische Darstellung der ganzen Theatereinrichtung um 1540 bei Serlio im II. Buche fol. 47, ss. — Ein erster Versuch, nebst der Scena auch den Raum der Zuschauer würdig zu gestalten, Vasari XI, p. 9, s. v. di Gherardi; — vgl. XIII, p. 96, v. di Jac. Sansovino.

Die Scena selbst muss zunächst häufig einen symmetrischen idealen Bau dargestellt haben, mit Ausgängen in der Mitte und zu den Seiten, und mit einer Menge von Bildern, welche zusammen einen obern Fries ausmachen mochten; der ganze Raum sich stark perspectivisch verengend; die Gesimse, Capitäle u. s. w. geschnitzt vortretend. So die Scenen halbgeistlicher Aufführungen,

---

[1] Lettere di principi I, 13. — [2] Vasari XII, p. 127, v. di Taddeo Zucchero.

Vasari XI, p. 205, v. di Aristotile, »voller Säulenhallen, Nischen, Tabernakel und Statuen, wie man es früher bei solchen Aufführungen nicht gesehen.« (Um 1532.) So der »königliche Saal mit zwei Nebengemächern, aus welchen die Recitanten hervortreten, in der ersten bei Vasari X, p. 82, im Commentar zu v. di Ant. Sangallo erwähnten Scenenskizze. Auch die Aufführung des »Königs Hyrcanus von Jerusalem« in dem oben erwähnten Halbrund Palladio's wird eine solche Scena gehabt haben. In ihren einfachsten Elementen ist diese Art von Scenen öfter in florentinischen Breitbildern um 1500 dargestellt; in ihrer reichsten Aussbildung finden wir sie in Palladio's Theatro olimpico zu Vicenza (1584).

Die andere Art von Scenen, diejenige, auf welche sich Serlio bezieht, enthielt verschiedene coulissenartig vortretende Gebäude »die kleinern vorn, die grössern weiter hinten«, so dass man etwa durch die Hallen des einen das andere sah; nebst einem Schlussbau; ebenfalls stark ansteigend und sich verjüngend. Für Komödien wählte man grössere und kleinere Häuser (Wirthshaus, Bordell etc.) mit obern Gängen, Erkern oder Fenstern; für Tragödien fürstliche Prachthallen mit Statuen, ja mit einem Triumphbogen in der Mitte u. s. w.; ja Serlio gibt auch noch für ein vermeintlich »satyrisches« Drama eine ländliche Decoration mit Bäumen und Hütten.

Eine Komödienscena dieser mehr wirklichkeitsgemässen Art war 1515 die von Baldassar Peruzzi angegebene, als die Stadt Rom die Erhebung des Giuliano Medici, Bruders Leo's X., zum Feldherrn der Kirche feierte; man bewunderte daran die reiche und bunte Erfindung der Häuser, Hallen, Fenster etc. [1] Auch die Decoration für Bibiena's Komödie Calandra, welche vor Leo X. aufgeführt wurde, war voll von täuschend gegebenen Einzelgebäuden. [2] Wenn eine noch vorhandene Zeichnung P's. diese Scene vorstellt, so enthielt der Hintergrund eine Anzahl von Gebäuden des alten Roms. (Serlio Ende des IV. Buches rühmt, dass P's. Scenen bei aller Schönheit weniger gekostet hätten, als alles Aehnliche vor ihm und nach ihm.)

Aehnliche Scenen wird man, wo nichts Besonderes bemerkt wird, bei Komödien in der Regel und auch wohl bei Tragödien vorauszusetzen haben. So Vasari VI, p. 135, v. di Indaco; — IX, p. 101, v. di Francia Bigio; ib. p. 219, v. di Granacci; — X, p. 82, die zweite im Commentar zu v. di Ant. Sangallo erwähnte Scenenskizze, wo den einzelnen Häusern die Namen beigeschrieben sind; — ib. p. 204, s. v. di Lappoli; XI, p. 87, s. 99, v. di Genga; — ib. p. 203 bis 212, v. di Aristotile, abgesehen von den oben erwähnten Ausnahmen, — ib. p. 293,

[1] Vasari VIII, p. 224, v. di Peruzzi. — [2] Ib. p. 227, s., vgl. 237, Nota.

v. di Ridolfo Ghirlandajo; — ib. p. 328, v. di Batt. Franco (obwohl man hier auch der gemalten Historien und Statuen wegen an eine ideale Architektur denken könnte); — XII, p. 56, 66, v. di Salviati.

Dass Ansichten wirklicher Gebäude, ja ganzer Städte vorkamen, erhellt aus den Stellen über Peruzzi; in einer Decoration des Aristotile war Pisa ganz kenntlich dargestellt. Dass man aber solche Aussagen nicht allzu buchstäblich nehmen dürfe, lehrt der Prolog von Ariosto's Negromante: Die Stadt stelle Cremona dar.

> So che alcuni diranno ch'ella è simile
> E forse ancora ch'ella è la medesima
> Che fu detta Ferrara, recitandosi
> La Lena

(eine andere Komödie des Dichters), aber es sei eben Carneval, wo auch Cremona in der Maske auftreten dürfe, die einst Ferrara trug.

§. 194.

Künstlerische Absicht der Scena.

Das Höchste, was die Scenenkünstler erstrebten, war indess noch nirgends die Täuschung in unserm heutigen Sinne, sondern eine festliche Pracht des Anblickes, hinreissend genug für jene Zeit, um die Poesie darob vergessen zu lassen.

Serlio's u. A. Angaben, wie man den Mond steigen lasse, Blitz und Donner hervorbringe, beliebige Gegenstände brennen lasse. Flugmaschinen in Bewegung setze u. s. w.; die Sonne wurde durch eine von hinten beleuchtete Krystallkugel dargestellt (und zwar beweglich) u. s. w.

Ganz kindlich und auch unserm Begriff von Illusion geradezu entgegengesetzt erscheinen jene sog. Edelsteine, womit die Friese der Gebäude auf der Scena geschmückt waren; es waren facettirt gegossene Gefässe entweder mit gefärbten Flüssigkeiten oder aus farbigem Glase, von hinten beleuchtet; an den perspectivisch verkürzten Flächen der Gebäude, heisst es, müsse man sie natürlich ebenfalls verkürzt darstellen, auch sie wohl befestigen, damit sie nicht von der Erschütterung der Ballette herunterfielen. Auch die Fenster, mit farbigem Glas, Papier oder Tuch geschlossen, wurden beleuchtet, wie etwa jetzt auf Kindertheatern.

Eine ländliche Scena, eingerichtet von Genga für den Herzog von Urbino, hatte lauter Baumlaub u. a. Grün und Blumen von Seide, an den Gestaden des Wassers wimmelte es von echten Seemuscheln, Korallen, wozu die Prachtcostüme der Hirten und Nymphen, die goldenen Fischernetze und die aus

verkappten Menschen componirten Meerwunder, trefflich zu passen schienen.

Sehr richtig verlangt Serlio für die Bühne reines Oberlicht durch Kronleuchter, statt des abgeschmackten Rampenlichtes der modernen Theater. Vor bloss gemalten Personen warnt er, gibt aber doch Intermezzi von ausgeschnittenen Cartonfiguren zu, deren unterer Rand in einem Falz des Bühnenbodens laufen müsse.

§. 195.

Feuerwerk und Tischaufsätze.

Auch das Kunstfeuerwerk war in Italien gegen Ende des XV. Jahrhunderts so ausgebildet, dass es den Festlichkeiten einen höhern Character verleihen konnte.

(Auch wohl in Spanien, vgl. das Feuerwerk in Barcelona 1501, bei Hubert. Leodius, de vita Friderici II. Palatini, L. II.)

Auch hier sind Florentiner unentbehrlich. Phil. Beroaldus l. c. (§. 187): am letzten Abend des Festes gab es auf dem Platz vor dem Palast ein neues und ungewohntes Schauspiel, bei den Leuten Girondola, d. h. Flammenkreis geheissen, von einem florentinischen Machinator. (Es scheint misslungen zu sein, aber trotz Schreckens und verbrannter Kleider gefiel es um der Neuheit willen.)

Das theoretische Werk des Vannuccio Biringucci von Siena, Pirotechnia (erste Ausgabe, Venedig 1540) steht uns nicht zu Gebote. Ueber den Autor vgl. Milanesi III, p. 124.

In Florenz knüpfte sich eine wahrscheinlich schon alte Ausübung an das Johannisfest. Die Hauptschilderung der Girandola in den ersten Jahrzehenten des XVI. Jahrhunderts, ziemlich dunkel, bei Vasari X, p. 274, v. di Tribolo, welcher letztere auf Befehl Cosimo's I. (vgl. §. 56) dem Feuerwerk die phantastischen Elemente benahm und einen classischen achteckigen Tempel an deren Stelle leuchten liess. — Vgl. XI, p. 288, v. di Rid. Ghirlandajo, dessen Gehülfe Nunziata in diesem Fache sehr gerühmt wird.

Nach dem Feuerwerk sind wir auch dem Zuckerwerk und den Tafelaufsätzen eine Notiz schuldig, insofern diese Dinge bisweilen mit grossen decorativen und plastischen Ansprüchen auftraten.

Ja bisweilen alle Speisen überhaupt in Phantasieform. Ein colossales Beispiel Corio, Stor. di Milano, fol. 239, s. bei Anlass der Hochzeit einer Visconti mit einem englischen Prinzen 1368. Beim Empfang der Lionora durch Cardinal Pietro Riario (§. 187),[1] vergoldete Speisen, travestirte Gerichte, z. B. ein Kalbskopf als

[1] Corio, fol. 417, ss.

Einhorn, dann allmälig lebensgrosse mythologische Figuren und Gruppen, Castelle. alles essbar oder mit Delicatessen angefüllt, Schiffe, Wagen mit Thieren, ja ein Berg aus welchem ein lebendiger Mensch herausstieg, um Verse zu recitiren. — Mässiger ging es dann am Hofe von Ferrara bei den Festen zu Ehren derselben Prinzessin zu. [1] Die in allen möglichen Formen modellirten Zuckersachen wurden dann dem Volk zum Raub überlassen.

Beroaldus a. a. O. (§. 187) lässt eine schon etwas veredelte Stufe dieses Vergnügens erkennen: bei der von ihm geschilderten Hochzeit kam zwar am Hauptgastmahl noch manche Spielerei vor, z. B. die Thiere noch scheinbar lebendig, Rehe, die noch hüpften, Stachelschweine, die noch ihre Stacheln aufrichteten etc. Die eigentliche Kunst zeigte sich aber zwei Tage später bei einem Dejeuner im engern Kreise, und zwar mit den niedlichsten Figuren und Gruppen, wahrscheinlich aus Dragant, welche dann den einzelnen Gästen als Geschenk mitgegeben wurden.

Als Schlussvignette dieses Abschnittes möge die Erwähnung einer gewiss geschmackvoll angeordneten Trophäe aus lauter Wildpret dienen, womit ein Abt von Farfa 1476 den nach Rom reisenden König Ferrante von Neapel empfing. [2]

---

[1] Diario ferrar., bei Murat. XXIV, Col. 249. — [2] Jovian. Pontan. de conviventia.

ZWEITES BUCH.

DIE RENAISSANCE IN FRANKREICH.

I. Kapitel.

Umwandlung des französischen Geistes.

---

§. 1.

Karls VIII und Ludwigs XII italienische Feldzüge.

Karl VII. hatte Frankreich von den Engländern befreit, Ludwig XI durch Niederwerfung der grossen Vasallen und durch Begünstigung des Bürgerstandes die königliche Macht befestigt und die Einheit des Reiches befördert. So waren die Bedingungen gewonnen, unter denen Frankreich in die neue Zeit eintreten konnte. Um aber völlig mit dem Mittelalter zu brechen, bedurfte es einer Einwirkung von aussen, von dem Lande, welches schon seit dem Beginn des XV Jahrhunderts mit Entschiedenheit den neuen Weg beschritten hatte und im glänzenden Wiederschein des klassischen Alterthums Kunst und Wissen, ja das ganze Leben umzugestalten strebte. Es waren königliche Erbansprüche, welche Karl VIII und Ludwig XII sowie später Franz I über die Alpen führten; im tieferen Grunde aber war es die überschüssige Kraft der frisch aufblühenden französischen Nation, war es die durch das ganze Mittelalter die germanischen Völker bewegende Sehnsucht nach dem Süden, welche diese zahlreichen Kriegszüge veranlassten. Die phantastische Fahrt des jugendlichen Karl VIII, unbesonnen und ohne Vorbereitung unternommen, macht mehr den Eindruck einer übermüthigen Lustbarkeit als eines ernsten Kriegszuges. Es ist eine ununterbrochene Kette von Festlichkeiten, in denen Karl mit seinen gleich ihm jugendlichen Rittern sich berauschte. In Turin beginnt die Prinzessin von Piemont in einem fabelhaft reichen Aufzuge, umgeben von einer Schaar junger Damen, [1] die Reihe dieser Lustbarkeiten; in Asti weiss der ver-

---

[1] Der Chronist, der in Schilderung ihres kostbaren Anzuges schwelgt, fügt hinzu: «et ainsi richement vestue estoit montée sur une hacquenée,

schlagene Lodovico Sforza durch fünfzig der seltensten und mindest spröden Schönheiten den thörichten und schwachen, leichtentzündbaren König zu fesseln; in Pisa ist es ein ganzer Chor flehender Damen, durch die man ihn für die Befreiung der Stadt vom florentinischen Joch zu gewinnen sucht. Ueberall empfangen Triumphbögen, scenische Darstellungen, historische Bilder, prachtvolle Aufzüge das Heer der Franzosen.[1] Den Höhenpunkt erreicht dies Treiben in Neapel, dessen üppige Feste dem König und den Seinen ein zweites Capua wurden. Besonders ist Karl hingerissen von der Schönheit des Schlosses Poggio Reale, dieser mit allem Zauber der Frührenaissance geschmückten Villa mit ihren luftigen Hallen, ihren Springbrunnen, ihrem Rosenparterre und den schattigen Baummassen ihres Parks. Serlio giebt im III. Buche seines Werkes eine Aufnahme und Schilderung dieses jetzt verschwundenen, von König Alfons erbauten Lusthauses. In der Mitte, sagt er, war ein quadratischer von Arkaden umgebener Hof mit einem vertieften Bassin, zu welchem rings Stufen hinabführten. Hier speiste der König an schönen Tagen mit auserwählten Damen und Cavalieren, und wenn es ihm gefiel, so füllte sich auf ein gegebenes Zeichen das Bassin mit Wasser, und Herren und Damen blieben gemeinsam in diesem improvisirten Bade. Auch fehlte es nicht an reichen Gewändern, um sich wieder anzukleiden, noch an köstlichen Betten für die, welche der Ruhe bedürftig waren. »O delitie Italiane,« setzt der Berichterstatter in seiner Begeisterung hinzu: »come per la discordia nostra siete estinte!«

So that sich eine Welt voll ungeahnter Schönheit den Blicken der leichterregbaren Franzosen auf. Statt ihrer mittelalterlich geschlossenen, mit Wall und Graben umgebenen, von finster dräuenden Thürmen geschützten, zinnengekrönten Schlösser sehen sie die fürstlich glänzenden offenen Paläste mit ihren Loggien und Arkaden, ihrem Schmuck von Marmor, Gemälden und Bildwerken, die Villen mit ihren weiten Hallen, ihren prächtigen Gärten. Daheim ist alles finster, trotzig, kriegerisch; hier alles heiter, offen, lebensfroh. Wir wissen welcher Reichthum von Meisterwerken durch zwei Generationen von Architekten, Bildhauern und Malern seit Brunellesco, Ghiberti, Masaccio in Florenz und den übrigen Städten Italiens in Kirchen, Kapellen und Palästen entstanden war. Noch jetzt wirkt auf uns die Fülle dieser anmuthigen Werke bezaubernd; wie muss sie damals den solcher

---

laquelle estoit conduicte par six laquets bien accoustrez de fin trap d'or broché, avec une bande de damoiselles.» Desrey in Monstrelet, chroniques. Vol. III. Paris 1603. fol.

[1] «C'estoit chose admirable à voir que toutes les figures d'histoire, des mystères, des arcs triomphaux destinés au passage du roy et de l'armée de France.»

Schönheit ungewohnten Nordländern im vollen Reiz der Neuheit überwältigend entgegengetreten sein. Die massiven Quadermauern der florentiner Paläste [1] finden selbst beim trockenen Chronisten Erwähnung, und der damals im Glanze der Neuheit schimmernde Palazzo Medici (Riccardi), der dem König zur Wohnung angeboten wird, scheint ihm ganz von Marmor erbaut. [2] Mit Vorliebe aber werden die Reize der Villen geschildert, die in ihrer freien Verbindung von Architektur, Garten- und Parkanlage stets auf's Neue die Bewunderung wecken. Auf Karl macht alles dies einen tiefen Eindruck; wir sehen ihn in Florenz und Rom [3] fleissig umherwandern, namentlich um die Kirchen und ihre Merkwürdigkeiten zu betrachten; wir sehen ihn Kunstwerke und Bücher kaufen und selbst eine Anzahl von Künstlern nach Frankreich berufen, um dort Arbeiten für ihn auszuführen.

Noch stärker werden die Einflüsse Italiens unter Ludwigs XII weiser und glücklicher Regierung. Deutlicher lassen sich die Eindrücke italienischer Kunst in den Aufzeichnungen der Chronisten erkennen. So schildert Jean d'Auton die Schönheit des Parks von Pavia, seiner prächtigen Baumgruppen, der üppigen Wiesen, der Bäche und Springbrunnen, der Ziergärten und Lusthäuser, der ihm ein wahres Eden zu sein scheint. [4] So gibt er eine genaue Beschreibung des Domes zu Genua mit seinem Portal, den Schiffen und ihren Porphyrsäulen, der Kapelle Johannes des Täufers [5] mit ihren Statuen und dem marmornen Tabernakel sammt seinen Bildwerken. Also haben die schönen Arbeiten Matteo Civitali's von Lucca sich den Augen des königlichen Historiographen tief eingeprägt, obwohl er den Namen des Meisters nicht nennt. Aber auch den Finger des Heiligen vergisst er nicht, mit welchem dieser auf den Herrn gezeigt hat, und der »supernaturellement fut exempt de la puissance du feu«. Die Bewunderung Italiens spiegelt sich auch später noch in Rabelais' Pantagruel, wo Epistemon [6] von einem Besuch erzählt, den er vor Jahren mit andern Lernbegierigen gemacht, um die »welschen Gelahrten, Raritäten und Alterthümer« zu sehen. »Beschauten uns eben aufmerksam die schöne Lag und Pracht von Florenz, den Bau des Doms, die herrlichen Tempel und stolzen Paläst« .... Dagegen sagt ein Mönch aus Amiens: »Ich weiss nit was für

---

[1] «De palais massifs comme des citadelles.» — [2] «Puis il fut accompagné au logis qui luy estoit préparé, appartenant à Pierre de Médici, sdont les murs sont tous bastis de marbre.» Lavigne, journal, in Godefroy's Samml. zur Gesch. Karls VIII. Paris 1617. 4. — [3] «Il alloit par récréation voir les lieux les plus curieux et les choses les plus rares.» Lavigne. — [4] Chroniques de Jean d'Auton I, 51: «que mieux sembloit un Eden paradisique qu'un domaine terrestre.» — [5] ibid. II, 230 sqq. — [6] Ich citire die treffliche Uebersetzung, besser gesagt Nachdichtung von G. Regis, IV, 11.

Spass euchs macht, die Leun und Afrikanen (so denk ich heisst ihr was man sonst Tiger nennt) dort bei dem Wartthurm anzuschauen, desgleichen die Straussen und Stachelschwein in dem Palast Herrn Philipp Strozzi's. Mein Treu, lieber säh ich einen guten feisten Gansert am Spiess. Die Porphyr und Marmel da sind schön, ich schelt sie nicht: allein nach meinem Schmack weit besser sind doch die Butter-Striezel von Amiens. Diese antikischen Statuen sind wohl gemacht, wills glauben: aber bei dem heiligen Ferreol von Abbeville, die jungen Dirnlein bei uns zu Haus sind tausendmal zuthulicher.« —

Auch Ludwig XII lässt Kunstwerke und Künstler aus Italien kommen, unter letzteren vor allem Fra Giocondo, den berühmten veronesischen Baumeister.[1] Doch werden wir uns vergeblich nach Spuren der Thätigkeit desselben umschauen. Dagegen besitzen wir das Geschichtswerk von Claude Seyssel, den der König in seinen Dienst als Historiographen berufen hatte.

§. 2.

Einfluss der italienischen Züge auf den Adel.

Der französische Adel war noch ganz befangen in der Lebensweise und Anschauung des Mittelalters. In den italienischen Kriegszügen erkennt man das letzte Aufflammen des ritterlichen Geistes und zugleich die ersten Spuren vom Untergange desselben, vom Aufkommen einer neuen Gesittung. Karl VIII zieht wie ein mittelalterlicher Degen aus auf romantische Abenteuer, auf die Eroberung Neapels und die ganz phantastische Einnahme Konstantinopels; Franz I ist der letzte Ritter und zugleich der Zerstörer des Ritterthums. Noch lebt der Adel auf seinen festen Schlössern, aber durch Ludwig XI war seine Macht gebrochen, die königliche Gewalt mehr und mehr zunehmend; so wird aus der Ritterschaft allmählich ein Hof- und Kriegsadel im Dienste der Krone. Zu Hause sitzen die Edelfrauen noch in alter Sitte auf ihren einsamen Schlössern, von Jungfrauen aus vornehmen Geschlechtern umgeben, ihre Kinder erziehend, stickend, lesend, auch wohl schon schriftstellernd. Eine anmuthige Schilderung solchen Lebens haben wir an Gabriele von Bourbon, der ersten Gemalin des wackern Louis de la Trémouille, die selbst kleine Abhandlungen »zu Ehren Gottes, der Jungfrau Maria und zur Unterweisung junger Damen« verfasst.[2]

Die Ritter selbst sind aber grösserentheils den Wissenschaften und Künsten nicht hold. Der Dichter Alain Chartier klagt:[3]

[1] Vasari, ed. Le Monnier IX, 159 und Note 2. — [2] Mém. de Louis de la Trémoille, chap. 12. — [3] L'espérance, ed. de Duchesne, p. 316.

»plus y a car ce fol langage court aujourd'hui que noble homme ne doit savoir les lettres, et tiennent à reprouches de gentillesse bien lire ou bien escrire.« Von seinen Kriegszügen heimkehrend verachtet der französische Ritter die Italiener wegen ihrer Weichlichkeit, die unzertrennlich von einer hohen Kulturblüthe zu sein pflegt; dennoch wirken die dort gewonnenen Anschauungen einer glänzenden Kunst umgestaltend auf seinen Geist, und unvermerkt ziehen Wissenschaften und Künste aus Italien selbst bei ihm ein. Den stärksten Stoss empfing aber das feudale Leben durch die veränderte Kriegsweise der neuen Zeit, die Einführung des schweren Geschützes und die überwiegende Bedeutung des Fussvolks. Der ritterliche Mann in schwerer Rüstung auf seinem gleichfalls gepanzerten Ross giebt nicht mehr wie früher den Ausschlag; sein Panzer wird für ihn fortan mehr eine Last als ein Schutz. Und ebenso erging es den feudalen Schlössern, deren Mauern dem schweren Geschütz eben so wenig zu widerstehen vermochten wie der geschlossenen Macht des Königthums. So trägt alles dazu bei, den Adel in seinem Wesen umzugestalten.

Dennoch sind die alten Ueberlieferungen so mächtig, das Gefühl und Bewusstsein kriegerischer Tüchtigkeit so herrschend, dass das Ritterthum nur langsam und schwer seinen feudalen Charakter aufgiebt. Wie wenig zunächst selbst die italienischen Züge wirkten, merkt man aus den Aufzeichnungen der Chronisten und Geschichtschreiber. Fast nichts bieten sie als Berichte von Kriegsthaten, allenfalls wechselnd mit Schilderungen von Festen, deren Glanzpunkt in mittelalterlicher Weise Turniere sind. Erst unter Heinrich II kommt auch darin die neue Zeit zum Durchbruch, und Brantôme erzählt von einem Fest, welches der Kardinal von Ferrara diesem König zu Lyon gab, und wobei er nach antiker Weise Gladiatorenspiele, eine Naumachie und endlich eine Tragödie zum Besten gab, die von italienischen Schauspielern und Schauspielerinnen aufgeführt wurde, lauter Genüsse, wie der Berichterstatter versichert, die vordem in Frankreich noch nie erlebt worden waren.[1]

Zu Ludwigs XII und selbst noch zu Franz I Zeit späht man vergeblich in der Masse der Memoiren nach künstlerischen oder literarischen Aufzeichnungen; selbst über italienische Bauten oder Bildwerke findet man nur vereinzelte Notizen. Und so dringt auch ins französische Leben nur spärlich erst der Einfluss Italiens. Wohl lesen wir schon unter Ludwig XI bei

---

[1] Brantôme, Mém. Henry II: «Cette entrée donc fut accompagnée de plusiers très-belles singularitez, l'une d'un combat à outrance et à l'antique, de douze gladiateurs vestus de satin blanc les six, et les autres de satin cramoisi fait à l'antique Romaine» .... «La troisième belle chose aussi fut cette belle naumachie, ou combat de Galères tout à l'antique.»

einem Einzug, den dieser im Jahr 1461 zu Paris hielt, von Sirenen, durch drei schöne nackte Mädchen dargestellt, die den König empfingen, und die der Chronist naiv genug schildert.[1] Bisweilen wird uns wohl erzählt, dass die jungen Herren sich mit Ballspielen ergötzen, die wie ausdrücklich hinzugefügt wird aus Italien eingeführt sind.[2] Ein andres Mal lässt vor Ludwig XII eine florentinische Tänzerin ihre Künste sehen.[3] Im Uebrigen bleibt der Sinn für das höhere Schöne in der Masse selbst der gebildetsten Kreise noch stumpf, ja verschlossen. Nur einzelne feinere Geister wie Comines haben ein Auge dafür. Inmitten seiner diplomatischen Verhandlungen findet dieser Staatsmann doch Zeit für Beobachtungen anderer Art. Er schildert[4] die Häuser von Venedig mit ihrer Bekleidung von istrischem Marmor, Porphyr und Serpentin; mit der prachtvollen Ausstattung ihrer Zimmer, den vergoldeten und gemalten Decken, den marmornen mit Bildwerken geschmückten Kaminen, den kostbaren Betten, Teppichen und anderem Mobiliar. Er erzählt uns, dass die Quadersteine am Dogenpalast an den Fugen eines Zolles Breite vergoldet sind, dass drinnen die Säle in Gold und Farben schimmern. Er bewundert[5] die Marmorpracht der Certosa von Pavia, die schönste Kirche, die er je gesehen; er ist es auch, durch den wir Kunde von den künstlerischen Unternehmungen Karls VIII erhalten.[6] Ausser diesem und seinem Nachfolger ist es aber der Minister Ludwigs XII, der Kardinal Georg von Amboise, der als Förderer der Kunst, als Verbreiter eines neuen höheren Kulturlebens sich verdient macht. Von seiner Kunstliebe giebt Nichts eine so hohe Vorstellung wie die glänzende Residenz, die er sich zu Gaillon baute, und die er mit aller Pracht ausschmückte, obwohl das Schloss nicht sein Besitzthum, sondern das seines Erzbisthums Rouen war. In demselben Geiste bauten auch ein Julius II und Leo X, nur dass des Kardinals Kunstliebe noch uneigennütziger war, da er, durch Staatsgeschäfte stets ferngehalten, während seiner ganzen Regierungszeit nur ein dutzend Mal auf wenig Tage seine Lieblingsschöpfung besuchen konnte.[7]

---

[1] Les chroniques du Roy Louis XI, par Jean de Troyes, p. 16: «et si y avoit encores trois belles filles faisans personnaiges de Seraines toutes nuës, et leur veoit on le beau tetin droit separé, rond et dur, qui estoit chose bien plaisante.» — [2] Mém. de Fleuranges in der Coll. univ. XVI, 6 u. 7: «Monsieur d'Angoulesme (nachmals Franz I) et le jeune adventureux jouoient à l'escaigne, qui est un jeu venu d'Italie» .... «jouoient à la grosse boule, qui est un jeu d'Italie non accoutumé de par deçà.» — [3] Chroniques de Jean d'Auton III, 9. — [4] Mémoires de Phil. de Comines, l. VII, chap. 15. — [5] Ebend. l. VII, chap. 7. — [6] Ebend. l. VIII, chap. 18. — [7] A. Deville, comptes des dépenses de la construction du château de Gaillon. Paris 1850, p. XVII.

§. 3.

Einwirkung der antiken Studien.

Schon Ludwig XI hatte griechische Gelehrte in sein Land berufen, die Bibliothek vermehrt, die Universität von Paris zu reorganisiren begonnen. Karl VIII, mehr noch Ludwig XII setzen diese Bestrebungen fort und suchen in aller Weise die klassischen Studien zu fördern. Zunächst bewirken die antiken Studien einen Umschwung in der Literatur, der sich indess nur langsam vollzieht, anfangs vielfach gehemmt durch pedantische Unbehülflichkeit. Noch verharrt die Mehrzahl der Chronisten im naiven Ton ihrer schlichten, ungeschmückten Erzählung; aber Andre, die nach dem Ruhm des Historikers streben, ringen nach kunstvollerer Darstellung, schlagen zierlichere Weisen an, beginnen die antiken Geschichtsschreiber nachzuahmen. Treffend bemerkt Ranke:[1] »Der italienische Geist ward von den klassischen Mustern zur Nachbildung ihrer Formen angeregt, der deutsche durch das Studium der Sprache auf die Urkunden des Glaubens und ihre Aneignung im Geiste zurückgeführt; der französische setzte sich mit der Mannigfaltigkeit des Inhalts der alten Autoren, namentlich des Geschichtlichen in unmittelbare Beziehung. Auf die Form der französischen Literatur hatten die Alten damals keinen besonderen Einfluss.« Das beste Beispiel dafür bietet Jean d'Auton, Ludwigs XII Historiograph und Hofpoet. Gleich in der Vorrede seines Werks spricht er es aus[2], dass wie bei den Griechen und Römern die Feder beredter Dichter und anmuthiger Redner nicht weniger zum Wohle des Staates beigetragen habe als die Lanze der tapfersten Krieger, so habe er sich mit Dinte und Papier alle Mühe gegeben der öffentlichen Sache nach Kräften zu nützen. Sein Buch wimmelt von antiken Citaten, die manchmal mühsam genug herbeigeholt sind und den naiven Ton der Erzählung oft seltsam unterbrechen. So wenn er einen Sturm des französischen Heeres mit einer Belagerung der Unterwelt, um Proserpina und Eurydice zu rauben,[3] vergleicht; wenn er die Mässigkeit des Königs der Ueppigkeit eines Sardanapal entgegensetzt;[4] wenn er die vom Feinde in Brand gesetzten Felder mit der von Phaeton's Sturz angezündeten Erde vergleicht;[5] wenn er bei Erwähnung der Insel Mitylene seine Kenntnisse der griechischen Sage und Geschichte auskramt;[6] besonders aber wenn er seine Helden schön stylisirte Reden im Geiste des Livius halten lässt.[7] Zu kindischer

---

[1] Franz. Gesch. I, 124. — [2] Chroniques de Jean d'Auton, publ. par Paul L. Jacob. Paris 1834. I, 2. — [3] Ebend. I, 46. — [4] Ebend. I, 61. — [5] Ebend. I, 83. — [6] Ebend. II, 55. — [7] z. B. die Rede Lodovico Sforza's an seine Hauptleute I, 171.

Spielerei missbraucht er die lateinische Sprache oder vielmehr einen Schein derselben bisweilen in Versen wie folgende:

»Ora per duces consors ter regens et posses Syon:
Or a perdu ses consorts, terres, gens et possession.
Ludo vicia fui demi lana Germanie:
Ludovic y a fui de Milan à Germanie.«

Uebrigens meint er naiv [1], es sei kein Wunder, wenn die Bücher der Griechen, Römer und »andrer barbarischer Völker« reicher an schönen Worten und löblichen Dingen seien als die »unseren«, so rühre das von dem Mangel an guten Stylisten. (Beiläufig: Diese Anwendung des Wortes Barbar haben sich die Griechen wohl nicht träumen lassen.) Nicht minder pedantisch ist das endlose Klagegedicht [2] auf den Tod der Tomassina Spinola von Genua, die so schwärmerisch in Ludwig XII verliebt war, dass sie auf die falsche Nachricht seines Ablebens wirklich starb. Die ganze griechische Mythologie wird zu ihren Ehren geplündert, Neptun feierlich apostrophirt, die Todtenrichter, Parzen, Najaden, Dryaden und Oreaden, Nereiden und Satyrn werden angerufen und alle berühmten Liebenden des Alterthums in Contribution gesetzt. Bei solch krausen Geschmacklosigkeiten kann die Geschichte jenes unglücklichen Skeptikers nicht Wunder nehmen, dem die antike Mythologie so zu Kopf gestiegen war, dass er in der Ste. Chapelle dem celebrirenden Priester die Hostie entriss mit den Worten: »soll diese Narrheit ewig dauern?« Jean d'Auton erzählt mit Entrüstung, dass derselbe nur Jupiter und Hercules als Gottheiten anerkannt, alle Gesetze ausser den natürlichen geleugnet und sogar zu der Behauptung sich verstiegen habe, die Seeligen würden kein anderes Paradies finden als die Champs elysées. Der arme Schelm würde demnach rite verbrannt, wie der Chronist naiv hinzusetzt: [3] »et lui brûlé tout vif comme desservi l'avoit.«

Wie weit die Vorliebe ging antike Anspielungen zu machen, beweist unter andern das Tagebuch Louisen's von Savoyen, [4] Franz' I. Mutter, die bei aller Kürze dieser knappen Aufzeichnungen doch Gelegenheit findet auf Cäsar's Commentarien zu verweisen und zu bemerken, dass bei den Römern Ardres »Ardea« und Calais »Caletum« oder »portus Itius« genannt werden. Dieselbe Dame zeigt uns, wie mit diesen Studien werkwürdige Züge von Freidenkerei zusammenhängen, die indess mit wunderlichen Aeusserungen mittelalterlichen Aberglaubens verquickt sind. So

[1] Jean d'Auton III, 79. — [2] Ebend. III, 125 ff. — [3] Ebend. III, 33. — [4] Journal de Louise de Savoie (Coll. de Michaud et Poujoulat, V.).

meint sie, im Kriege seien lange Paternoster und Gebetmurmeln nicht am Platz, denn das sei eine beschwerliche Waare, die im Kampf höchstens Leuten diene, die nicht wissen was zu thun. Daneben freilich zahlreiche Züge eines krassen Wunderglaubens. So finden wir überall in dieser Zeit dieselbe Mischung: mittelalterliche Anschauungen, vom Geist der neuen Zeit angehaucht, und in diesem Gährungsprozess die ersteren immer mehr von letzterem verdrängt: die finstere Scholastik der Sorbonne von dem freien Aufleben der antiken Literatur, die strenge Zucht des altväterischen Schlosslebens von der ungebundenen Geselligkeit des Hofes, die ritterliche Kampfweise von der neuen Kriegführung mit Fussvolk und Geschütz. Auf allen Punkten dringt ein neues Fluidum in die geistige Atmosphäre; diese ist noch schwer, nebelicht, trübe; aber sie fängt an sich zu bewegen, aufzurollen, zu zertheilen. Gerade so äusserlich, werden wir finden, sind die antiken Formen den gothischen Construktionen und Anlagen der Gebäude aufgeheftet. Die Gesinnung ist und bleibt noch geraume Zeit mittelalterlich gebunden, nur hie und da im Einzelnen schleicht sich ein neues Ausdrucksmittel ein.

§. 4.

Geistesrichtung Franz des Ersten.

Diese Mischung, welche der ganzen Epoche besondern Reiz verleiht, kommt zur höchsten Entwicklung unter Franz' I. langer und glänzender Regierung (1515—1547). Der König selbst ist der vollendete Ausdruck seiner Zeit. Auch er wurzelt mit seinen Empfindungen noch in der Welt des Mittelalters; eine stattliche Erscheinung, ritterlich hochgemuth, persönlich tapfer bis zur Tollkühnheit, ein gewaltiger Jäger, der überall in den wildreichen Forsten Jagdschlösser erbaut und auch auf der Jagd sein Leben in verwegener Weise auf's Spiel zu setzen liebt; nicht minder allen ritterlichen Uebungen, besonders der Lust des Turniers hingegeben. Selbst die Liebhaberei an Hofnarren dürfen wir auf diese Rechnung setzen.[1] Aber daneben ist in seiner reich angelegten Natur nicht minder stark ausgeprägt der Geist der neuen Zeit. Vor allem hoch steht sein Wissensdurst, sein Sinn für Gelehrsamkeit und Literatur, sein Ankämpfen gegen das bornirte Pfaffenthum der Sorbonne. Ausgezeichnete Gelehrte berief er in sein Land, selbst Erasmus suchte er zu gewinnen, um der freien Wissenschaft, gegenüber der Scholastik der Universität, eine Stätte zu bereiten. Sein heller Geistesblick liess ihn Anfangs,

[1] Contes de Bonav. des Perriers. Vgl. Brantôme, art. François I.

ehe fanatische Ausschreitungen ihn stutzig machten, selbst die Reformation mit Theilnahme betrachten, Luthers Schriften lesen, Louis de Berquin, den eifrigsten der französischen Reformatoren, aus dem geistlichen Gefängniss befreien. Ein zweites Mal freilich vermochte des Königs Macht den kühnen Mann nicht zu schützen, der von der Sorbonne verdammt, zum grossen Genuss des bigotten Pariser Volkes auf dem Grèveplatze verbrannt wurde.

Lebendigen Antheil nahm der König an den klassischen Studien und der Entwicklung der Literatur. Alterthumsforscher und Dichter, Gelehrte aller Art, namentlich Professoren der alten Sprachen rief er an seinen Hof, gab ihnen ansehnliche Gehalte und nahm, was mehr war, persönlichen Antheil an ihren Arbeiten. Da er selbst der alten Sprachen nicht mächtig war, veranlasste er Uebersetzungen der Klassiker, und förderte dadurch in durchgreifender Weise die Bildung seines Volkes. Zwar wirkte sein Beispiel zunächst nur auf die unmittelbare Umgebung ein, während in der Masse der Nation der mittelalterliche Geschmack auch in literarischen Dingen noch lange die Alleinherrschaft behauptete. Aber es war doch an einflussreichster Stelle Bahn gebrochen, und die günstigen Folgen konnten auf die Dauer nicht ausbleiben. Der neue Geist verscheuchte immer mehr den finsteren Aberglauben des Mittelalters. Der König selbst ist ein lebendiges Beispiel dieser gemischten Gesinnung. Unbedenklich nahm er das silberne Gitter vom Grabe des h. Martin in Tours, das der bigotte Ludwig XI geschenkt hatte,[1] und liess trotz des Widerspruchs der Geistlichkeit es in Geld verwandeln. Ein andres Mal sieht man ihn in Paris ein von Frevlerhänden zerstörtes Muttergottesbild von Stein in massivem Silber erneuern, und selbst an der Spitze seines Hofes unter dem Geleite der Geistlichkeit in feierlicher Procession aufstellen.[2]

Neben jener ernsteren Geistesrichtung macht sich sodann das sinnlich erregbare Naturell des Königs in seiner Vorliebe für heiteren Lebensgenuss geltend. Sein Hof war der Mittelpunkt von Allem was es Glänzendes, Geistreiches, Hervorragendes gab. Früher war die Damenwelt am Hofe kaum zugelassen worden, und erst die Königin Anna von Bretagne hatte in bedingter Weise Damen an den Hof gezogen. Franz I. gab, wie Brantôme sagt, erst dem Hofe seinen wahren Schmuck, indem er die schönsten und liebenswürdigsten Damen in grosser Schaar um sich versammelte. Ein Hof ohne Frauen, sagte der galante König, ist ein Jahr ohne Frühling, ein Frühling ohne Rosen, oder wie Brantôme hinzusetzt, ein Garten ohne Blumen, und gleicht, nach

[1] Gervaise, vie de S. Martin, p. 330. — [2] Gaillard, hist. de Franç. I. T. V, p. 434.

dem naiven Ausdruck des Letzteren, eher dem eines orientalischen Satrapen oder Türken als dem eines christlichen Königs.[1] Indess hielt mit der Damenwelt jede Art von Intriguen ihren Einzug, und wenn wir nur den zwanzigsten Theil der Erzählungen für wahr nehmen, so war der königliche Hof schon zu Franz' I Zeiten, um den Ausdruck desselben Berichterstatters zu gebrauchen, »assez gentiment corrompue.« Jedenfalls glauben wir in dem Grundriss der königlichen Schlösser mit den vielen Degagements, den zahlreichen versteckten Treppen und separirten Wohngemächern den Reflex dieses von Liebesintriguen durchzogenen Hoflebens zu erkennen. Nicht minder geben die Erzählungen der Margarethe von Navarra, der Schwester des Königs, ein Bild von dem leichtfertigen Ton, der dort herrschte.

Unter dem Einfluss solchen Damenregiments entfaltete die Prachtliebe des Königs sich aufs Höchste. Er selbst hielt auf reichen, kostbar geschmückten Anzug, wie die Porträts der Zeit ihn uns zeigen; und es ist bezeichnend, dass sogar in dem Nebensächlichen äusserer Erscheinung, in kurz geschorenem Haupthaar und wohl gepflegtem Vollbart der König sich der neuen Zeit und der italienischen Mode fügte, während das Bürgerthum und die Parlamente in alter Ehrbarkeit an der früheren Tracht, langem, selbst die halbe Stirn bedeckenden Haar und glattem Kinn festhielten,[2] so dass auch darin das Volk sich scharf vom Hofe unterschied. Bezeichnend ist, wie Pierre Lescot als Canonicus von Notre Dame wegen seines Bartes vom Kapitel zurückgewiesen wird, und wie es einer ernsten Berathung des ganzen Collegiums bedarf, um ihm den Zutritt mit Bart zu gestatten, da er nachweist, dass er denselben wegen seiner Stellung bei Hofe tragen müsse.[3] Am edelsten tritt uns die Prachtliebe des Königs in seinen künstlerischen Unternehmungen, den zahlreichen von ihm erbauten Schlössern und ihrer kostbaren Ausstattung entgegen. Die schönen Teppiche, die Brantôme[4] als Meisterstücke flandrischer Arbeit rühmt, sind mit so vielem Andern verschwunden, aber Manches ist erhalten und wird später zu betrachten sein. Aus Benvenuto Cellini's Selbstbiographie ersehen wir, wie vielseitig das Streben des Königs war, sich mit künstlerisch geadeltem Luxus zu umgeben. Nicht bloss die Aufträge für kostbare Geräthe und Geschirre gehören hieher, das goldene Salzfass, die silbernen Vasen und dergl.; nicht bloss der kolossale für Fontainebleau be-

---

[1] Brantôme, Capit. Français, art. Montmorenci u. François I. Eine erbauliche Idee, von der mit Franz I einreissenden Maitressenwirthschaft einen neuen Rechtstitel für die Christlichkeit des »allerchristlichsten« Königs abzuleiten. — [2] Gaillard, VII, 200. — [3] A. Berty, les grands architectes Français de la renaissance, p. 69. — [4] Brantôme, Capit. Français, art. François I.

stimmte Brunnen, sondern selbst für die Münzstempel seines Reiches liess der König durch Benvenuto neue Erfindungen machen. Am staunenswerthesten sind aber die zwölf kolossalen silbernen Statuen von Göttern und Göttinnen, die als Leuchter um die königliche Tafel aufgestellt werden sollten.[1] Fügen wir endlich noch hinzu, dass der blühende Zustand der Nation, gefördert durch die verständige Verwaltung des Königs, der trotz allen Aufwandes seinem Nachfolger einen gefüllten Schatz und geordnete Finanzen hinterliess, diesen frischen Aufschwung begünstigte, der die ganze Epoche in liebenswürdigem Lichte erscheinen lässt.

§. 5.

Umschwung der Literatur.

Die Einwirkung der klassischen Autoren auf die französische Literatur macht sich während der Regierung Franz' I. in steigendem Maasse bemerklich, nicht wenig gefördert durch die Theilnahme des Königs. Um diesen Werken gerecht zu werden, muss man bedenken, in welch abgeschmackten Tändeleien mit Reimen und Worten die französische Poesie vorher sich gefiel. Die künstlichen Reimereien einfacher, doppelter oder gar dreifacher leoninischer Verse, die Akrostichen, die als Echo wiederholten Schlussreime, die Gedichte mit lauter Worten desselben Anfangsbuchstabens, kurz alle diese Spielereien mit Form und Inhalt verloren ihre Bedeutung. Dagegen erheben sich Dichter wie Marot, zwar wenig glücklich in der Nachahmung des Ovid und Properz, aber naiv und liebenswürdig, heiter und witzig in seinen kleineren Gedichten, den Erzählungen, Madrigalen, Epigrammen. Auch von Franz I. besitzen wir noch eine Anzahl Gedichte voll wahrer Empfindung und natürlichen Ausdrucks. Der schriftstellerischen Thätigkeit seiner Schwester wurde schon gedacht. Minder anziehend ist St. Gelais, «der französische Ovid», dessen gespreizte Verse schon jenes frostige Wesen athmen, in welchem die Franzosen später ihren klassischen Styl fanden. Bemerkenswerth, mit welchem Eifer die Dichter dieser Zeit selbst die antiken Versmaasse nachzubilden suchen, indem sie dactylische und spondäische Verse, alcäische und sapphische Oden machen. Unglückliche Versuche, dem Geiste der französischen Sprache zuwider und doch von Einfluss auf eine geschmeidigere Behandlung derselben. Andere Poeten ahmen lateinisch die Alten nach wie Macrin, »der moderne Horaz«, doch ohne günstigen Erfolg. Auch auf dem Gebiet des Schauspiels wendeten der Hof und die mit ihm zusammenhangenden

[1] Benvenuto's Biographie bei Goethe, an verschiedenen Stellen.

Kreise sich von den derben mittelalterlichen Farcen und Mysterienspielen ab, an denen das Volk noch immer mit Leidenschaft hing. Lazare de Baïf übersetzte die Elektra des Sophokles und die Hekuba des Euripides, und begründete dadurch das französische Theater. Der gefeierte Dichter der Epoche ist aber der steife, frostige Ronsard, von dessen nüchternen Hymnen und Oden, wässerigen Sonnetten und Madrigalen die Zeitgenossen indess aufs Höchste entzückt waren. Brantôme, der ihm eine glänzende Lobrede hält,[1] rühmt die ernsten und erhabenen Sentenzen seiner Werke, ein Beweis wie schnell die Franzosen zu jenem hohlen rhetorischen Pathos übergingen, welches den Charakter ihrer klassischen Dichtung beherrscht.

In anderen Dichtern gewinnt die Poesie einen tieferen Gehalt. Der Hugenot Du Bartas, der Patriarch der protestantischen Poesie, wie ihn Ranke nennt,[2] giebt in seiner »Woche der Schöpfung« der Dichtung einen religiösen Inhalt, den er mit solcher Wärme erfasst, dass man ihn den Vorläufer Miltons nennen darf. Der geistreich bewegliche Charakter der französischen Nation spricht sich aber am schärfsten in Michel Montaigne aus, dem ersten völlig freien Vertreter des modernen Geistes. Daneben wirkt die tiefe Gelehrsamkeit eines Scaliger, Muret und Lambin, sowie der Brüder Etienne, dieser gelehrtesten aller Buchdrucker. Ebenso werden Jurisprudenz und Medicin durch Zurückgreifen auf die Alten erneuert, und selbst die Sache der kirchlichen Reformation gewinnt trotz der fanatischen Verfolgungen der Sorbonne überall Boden. Wie aber in der Nation neben allen diesen Neuerungen noch immer die Anhänglichkeit an das Alte ihre Wurzeln treibt, beweisen die fortwährend erneuten Ausgaben der mittelalterlichen Dichtungen, des Amadis de Gaule, Lanzelot du Lac, Tristan, Huon de Bourdeaux, Godefroy de Bouillon, Don Flores de Grèce u. A., die noch bis in die siebziger und achziger Jahre des Jahrhunderts, wiederholt aufgelegt, aus den Druckereien von Paris und Lyon hervorgehen. Und gerade so lange beinahe, werden wir finden, bleiben die Reminiscenzen der gothischen Baukunst in Kraft.

§. 6.

Rabelais und die Thelemitenabtei.

Der hervorragendste Repräsentant jener Vermischung zweier Weltanschauungen, die diese Epoche so anziehend macht wie irgend eine Uebergangsepoche, ist Meister Franz Rabelais. In

---

[1] Brantôme, Capit. Franç., art. Henri II. — [2] Franz. Gesch. I, 373 ff.

der Form kraus, phantastischverworren, als ob er ganz von mittelalterlicher Romantik umsponnen wäre, in seinen groteskübertriebenen Gestalten und Geschichten die Abenteuer der Ritterromane in derber Persiflage überbietend, gehört er durch seine ätzende Satire, seinen kühnen Humor ganz dem modernen Geiste. Wie geisselt er die Unwissenheit, den Zelotismus des Pfaffenthums, die Laster der Mönche, die dünkelhafte Anmassung der Gelehrten, wie hält er allen Thorheiten der Zeit den Spiegel vor! Sein Buch ist wie ein mittelalterlicher Bau, gewunden und geheimnissvoll, überladen mit burlesken Fratzen, starrend von allerlei Spitzen und Auswüchsen, aber grade durch diese malerische Unregelmässigkeit anziehend, ja um so fesselnder, da diese ganze unendlich reiche Composition ihre Ausführung dem satirischen Spott eines überlegenen Geistes verdankt.

Aber uns ist er von besonderer Wichtigkeit durch die Schilderung jener poetischen Abtei der Thelemiten, in welcher das architektonische Ideal der Epoche Franz' I. vollständig sich ausspricht. Wir geben die Stelle nach der Uebersetzung von Regis:[1] »Des Gebäudes Figur war hexagonisch, dergestalt dass auf jedes Eck ein dicker runder Thurn zu stehen kam, sechzig Schritt im Durchschnitt ihres Umfangs, und an Dick und Umriss waren sie all' einander gleich. Auf der Seite gen Mitternacht lief der Loire-Fluss, an dessen Ufer stund einer von den Thürmen. Dreihundertzwölf Schritt betrug von einem Thurn zum andern der Zwischenraum: zu sechs Gestocken alles erbauet, die Keller im Grund mit eingerechnet. Das zweite Stock war korbhenkelförmig gewölbt, die anderen mit flandrischem Gips in Lichtstock-Art[2] bekleidet. Das Dach aus feinem Schiefer mit Blei-Rücken voller kleiner Thier- und Männerfigürlein wohlassortiret und überguldet, wie auch die Regentraufen, die aus der Mauer zwischen den Fensterbögen sprangen, diagonalisch mit Gold und Azur bemalt, bis zu ebner Erden, da sie in weite Röhren liefen, welche sämmtlich unter dem Haus in den Fluss ausgingen.«

»Selbiges Gebäude war tausendmal prächtiger als weder Bonnivet noch Chambourg (Chambord) oder auch Chantilly, denn es waren darin neuntausend dreihundertzweiunddreissig Gemächer, jedes mit Hinterkammer, Closet, Kapell, Garderob und Austritt in einen grossen Saal versehen. Zwischen jedem Thurn in Mitten der Mauern jenes Hauses selbst war eine Schneckentreppe quer durch das Haus gebrochen, die Stufen derselben theils Porphyr, theils numidischer Stein, theils Serpentin. In jeder Ruh (Treppenabsatz, Podest) waren zwo schöne antikische Bögen, durch die der

---

[1] Gargantua I, 53 und 55. — [2] «a forme de culz de lampes», d. h. also «mit schwebenden Schlusssteinen».

Tag einfiel, und kam man durch sie in ein durchbrochenes Gemach von gleichem Umfang mit der Treppen, stieg dann weiter bis über das Dach, da sie in einem Pavillon zu Tag ausging. Nach allen Seiten trat man von dieser Schneckentrepp in einen grossen Saal, und aus den Sälen in die Gemächer und Zimmer..... Zu mittelst war eine wunderbare Schneckentrepp, auf welche man von aussen herein durch einen sechs Klafter breiten Bogen passirt', und war von solchem Umfang und Ebenmaass, dass sechs Reisige die Speer in den Hüften bis auf das Dach des ganzen Hauses neben einander herauf reiten konnten. Zwischen den Thürmen Anatole und Mesembrine waren schöne geräumige Galerien mit lauter alten Heldenthaten, Historien und Erdbeschreibungen bemalt.«

»In Mitten des Hofes war ein herrlicher Brunnen von schönem Alabasterstein: darauf standen die drey Grazien mit den Hörnern des Ueberflusses und gaben das Wasser aus Brüsten, Ohren, Mund, Augen, und andern Oeffnungen des Leibes von sich. Der innere Bau des Hauses über dem Hofe stund auf mächtigen Pfeilern von Calzedon und Porphyr mit schönen antikischen Bögen, innerhalb welcher schöne lange geräumige Galerien waren, verziert mit Schildereyen, mit Hörnern vom Hirsch, Rhinozeros, Einhorn, Flusspferd, mit Elephantenzähnen und andern Merkwürdigkeiten .... Auf der Fluss-Seit war der schöne Lustgarten, und mitten darin das artige Labyrinth* belegen. Zumittelst der beiden andern Thürn das Ballspiel und der grosse Ballen. Dem Thurn Kryere gegenüber war der Fruchtgarten voller Obstbäume all im Quincunx angepflanzet: hinter demselben das grosse Gehäg, von allen Arten Gewildes wimmelnd........ Alle Zimmer, Säl und Gemächer waren nach den Jahreszeiten verschiedentlich tapezirt, die Böden all mit grünem Tuch bedeckt, die Betten von Stickerey.«

Wer sieht nicht sogleich, dass die Eigenthümlichkeiten der berühmtesten Schlösser jener Zeit dem Dichter vorschweben. Die Wendeltreppen, die bis auf das Dach führen und mit grossen Sälen in Verbindung stehen, erinnern an Chambord; die Schneckentreppen, auf denen man hinaufreiten kann bis auf die Plattform, finden wir zu Amboise; die mit historischen Bildern geschmückten Galerien sind Fontainebleau entlehnt. Die korbhenkelförmigen Gewölbe mit den schwebenden Schlusssteinen, die antiken Bögen sammt den Arkaden und der Fontaine des Hofes, die runden Thürme und die Eintheilung der Wohnräume, die Bleiverzierung der Dachfirsten und selbst die Wasserspeier sind Züge, die an allen französischen Schlössern der Epoche wiederkehren. Dass Porphyr, Marmor und andre kostbare Steine zu den fürstlichen Bauten aus Italien herbeigeholt wurden, ist uns durch mehr als ein Bei-

spiel. ausdrücklich aber durch die Bauten Karls VIII und Georgs von Amboise[1] bezeugt. Ein vollständigeres Bild des damaligen französischen Herrenschlosses konnte nicht gegeben werden.[2]

§. 7.

Franz I und die Künstler.

Wie überall im Leben, so besonders in der Kunst ergreift der König die Initiative. Sein von den Ideen der neuen Zeit bewegter Geist, seine heitre Sinnlichkeit und Prachtliebe mussten sich gerade in Förderung der bildenden Künste am lebhaftesten aussprechen. War in ihm etwas Romantisches, so hatte das keinen Einfluss auf seine künstlerischen Neigungen. Er schwärmte so wenig für die Architektur des Mittelalters, dass er den alten Louvre abreissen liess, um für einen Neubau Platz zu gewinnen, trotz der prachtvollen Galerie und Treppe aus der Zeit Karls V, die dadurch dem Untergang geweiht wurden. Dagegen war der König ganz erfüllt von der Herrlichkeit der italienischen Kunst. Wie viele der berühmtesten Meister berief er in sein Land oder bestellte, wenn dies nicht möglich war, bei ihnen Kunstwerke. An der Spitze steht Lionardo da Vinci, den er nicht bloss als grossen Künstler, sondern auch als ausgezeichneten Menschen und wegen seiner vielseitigen und tiefen Kenntnisse schätzte. Noch jetzt besitzt die Sammlung des Louvre einige der seltenen Bilder des grossen Meisters, die aus der Sammlung Franz' I stammen, darunter das Porträt der Mona Lisa, welches der König mit der für jene Zeit ausserordentlichen Summe von 12,000 Livres bezahlte.[3] Ebenso berief er Andrea del Sarto, der aber seine glänzende Stellung verscherzte, weil er das Vertrauen des Königs missbrauchte.[4] Für die Ausschmückung seines Schlosses zu Fontainebleau liess er Rosso von Florenz[5] und Primaticcio[6] kommen. Dieser, den er mit bedeutenden Summen nach Italien schickte, brachte nicht weniger als 125 antike Marmorwerke sowie die Abgüsse der Säule Trajans, des Laokoon, der Venus, der Ariadne und anderer berühmten Antiken mit, die sämmtlich in Bronze gegossen und in Fontainebleau aufgestellt wurden.[7] Er liess auch das Pferd des Marc Aurel formen, dessen Gypsabguss lange

---

[1] Deville, comptes de Gaillon p. CI und CIII u. Comines, ed. Mlle. Dupont II, 585 Note. — [2] Vgl. die Schrift von Ch. Lenormant, Rabelais et l'architecture de la renaissance. Restitution de l'abbaye de Thelème. Paris 1840. — [3] Père Dan, trésor des merveilles de Fontainebleau. Paris 1642. — [4] Vasari, ed. Le Monn. V. di A. del Sarto VIII, 270 ff. — [5] Vasari, V. del Rosso IX, 76 ff. — [6] Vasari, V. d. Primaticcio XIII, 3 ff. — [7] Vasari, V. d. Zucchero XII, 132.

im Hofe des Schlosses von Fontainebleau stand, wovon dieser den Namen »Hof des weissen Pferdes« erhielt. Unter Primaticcio war eine Anzahl italienischer Künstler in Fontainebleau beschäftigt, von denen nur Niccolò dell' Abbate genannt werden möge, der den Ballsaal und die Galerie Franz' I mit Wandgemälden schmückte.[1] Von Rafael wusste der König sich mehrere vorzügliche Werke zu verschaffen, darunter den grossen h. Michael, und die Madonna Franz' I,[2] die, wie wir urkundlich wissen,[3] im J. 1518 als Geschenk des Herzogs von Urbino an den König abgesandt wurden. Von Tizian liess der König sich selbst malen, wahrscheinlich nach einer Medaille; es ist das prächtige Profilportrait, welches man im Louvre sieht. Am anschaulichsten schildert Benvenuto Cellini den Verkehr des Königs mit seinen Künstlern.[4] Er giebt ihnen eigene Wohnungen und Werkstätten, nimmt durch wiederholte Besuche Augenschein vom Fortschritt ihrer Arbeiten, ermuntert sie durch Theilnahme und Lob und belohnt sie mit fürstlicher Freigebigkeit. So gab er Primaticcio die Abtei von S. Martin zu Troyes; auch Benvenuto hatte er eine Abtei zugedacht.

Es ist bezeichnend, dass unter dieser Schaar von Künstlern, denen sich noch andere anschlossen, kein Architekt genannt wird. Wir werden bei der Musterung der Bauten sehen, dass es wahrscheinlich meist französische Baumeister waren, welche die Schlösser des Königs aufführten.[5] Dagegen fanden sich in Frankreich keine Künstler vor, denen man die innere Ausschmückung der Gebäude im Sinn der neuen Zeit mit Stukkaturen, Bildwerken und Gemälden hätte anvertrauen können. Wohl finden wir schon in der zweiten Hälfte des XV Jahrhunderts den ausgezeichneten Miniaturmaler Jean Fouquet, in dessen Bildern bereits Anklänge der Renaissance, architektonische Hintergründe mit antiken Gebäuden auftauchen; wohl sind im XVI Jahrhundert die beiden Clouet, Vater und Sohn, als Portraitmaler am französischen Hofe hoch geschätzt und vielfach verwendet;[6] auch lernen wir aus den Baurechnungen von Gaillon zahlreiche einheimische Maler kennen, die mit Ausschmückung der Gemächer betraut werden: aber jene bedeutenderen Meister sind offenbar nur in Arbeiten kleinen Maasstabes und besonders im Portrait bewandert, und diese letzterwähnten gehören ohne Zweifel einer mehr handwerk-

---

[1] Vasari, Vita di Primaticcio XIII, p. 6. — [2] Villot, Notices des tableaux du Louvre, éc. d'Italie, Nr. 377. 382. — [3] Gaye, Carteggio II, 146. — [4] B. Cellini's Selbstbiographie in Goethe's Werken. — [5] Schon Félibien, entretiens II, 55 ff. vindicirt den französischen Künstlern dieser Epoche ihr Verdienst. — [6] Vgl. das Werk des Grafen de Laborde, la renaissance des arts à la cour de France. Paris 1850. T. I und dazu die gediegene Recension Waagen's im Deutschen Kunstblatt 1851. Nr. 9 ff.

lichen Praxis an, die sich nicht über das Niveau bloss dekorativer Architekturmalerei und des Vergoldens und Bemalens von plastischen Werken ganz im Sinne des Mittelalters erhob. So finden wir denn auch in Gaillon zu den Malereien höheren Ranges einen Italiener, den Andrea de Solario.[1] verwendet, und für denselben Theil der Ausstattung mit Gemälden und Stukkaturen sehen wir überall, namentlich im Schloss Madrid und zu Fontainebleau, italienische Künstler verwendet. Erst im Jahre 1541 wurde, wie es heisst für den Neubau des Louvre, Serlio berufen, der dann zu St. Germain und längere Zeit zu Fontainebleau thätig war;[2] aber Spuren seines Schaffens vermögen wir nicht nachzuweisen.

Von der Baulust des Königs geben nach so vielen Zerstörungen immer noch manche der prächtigsten Werke der französischen Renaissance, mehr aber die Aufnahmen Du Cerceau's Kunde, der dem König das Zeugniss ausstellt:[3] »le Roy François I estoit merveilleusement addonné après les bastimens.« Mit noch grösserer Bewunderung spricht Brantôme[4] von der Pracht seiner Bauten und ihrer reichen Ausstattung, die um so grösseren Eindruck macht, wenn man sie mit der Dürftigkeit der Ausstattung vergleicht, welche noch zu Karls VIII Zeiten bei den königlichen Schlössern nicht ungewöhnlich war.[5] Fügen wir endlich hinzu dass im Jahr 1536 durch genuesische Fabrikanten der Grund zur Lyoner Seidenindustrie gelegt wurde, und dass zu gleicher Zeit die Buchdruckerkunst auch in Frankreich einen Aufschwung nahm, der wie in geistiger so auch in materieller Beziehung von grosser Bedeutung wurde, so haben wir in kurzen Andeutungen die künstlerischen Bestrebungen dieser regsamen Epoche berührt.

Wie nun die Fürsten es waren, von denen die Renaissance in Frankreich ausging, so haben sie auch der Architektur dort das Gepräge ihres Wollens und ihres Geistes aufgedrückt. Denn nicht bloss schritten sie im Erfassen der neuen Ideen überhaupt ihrem Volke voraus: es mussten auch im Einzelnen, in Anlage und Ausführung der Bauten ihre Anschauungen und Lebensgewohnheiten bestimmend werden. Diess bedingt den eigenthümlichen Charakter der französischen Renaissance. In Italien ging die neue Kunst aus dem Volk hervor, wurde von grossen Meistern im begeisterten Studium der Antike aus freiem Impulse geschaffen und dem gesammten Leben der Nation zum idealen Ausdruck hingestellt. In Frankreich wurde sie durch den souverainen

---

[1] A. Deville, comptes des dépenses de la construction du château de Gaillon. Paris 1850. p. CXXXV. — [2] Félibien a. a. O. II, 57. — [3] Les plus excellents bastimens de France. — [4] Brantôme, Capit. Franç. art. François I — [5] Man vgl. bei Brantôme, ibid. art. La Roche du Maine die Billets, welche die Königin Anna wegen Instandsetzung des Schlosses Chinon an den Kastellan desselben richtet.

Willen der Fürsten eingeführt. Aber so viele italienische Künstler sie ins Land riefen, doch ist die Renaissance bis zur letzten Lebenszeit Franz' I ganz original französisch. Kein Werk vermöchten wir nachzuweisen, das man italienischen Architekten zuschreiben könnte, es sei denn dass die Italiener sich der französischen Weise bis zur Verleugnung der eigenen anbequemt hätten. Dergleichen mag allerdings bisweilen vorgekommen sein. Benvenuto erzählt wenigstens [1] wie er das Modell zu einem Portal des Schlosses Fontainebleau gemacht, wobei er so wenig als möglich die Anlage des gegenwärtigen zu verändern dachte. »Es war, sagt er, nach ihrer französischen Manier, gross und doch zwergenmässig, seine Proportion wenig über ein Viereck und oben drüber ein halbes Rund, gedrückt nach Art eines Korbhenkels.« Ebenso finden wir bei Serlio, namentlich im VII Buche, eine Anzahl von Kaminen, Schornsteinen, ganze Entwürfe mit hohen Dächern und Dachgeschossen, die wie er selbst bemerkt, durch die Kreuzstäbe der Fenster, die Mansarden und die Form der Kamine sich der französischen Weise fügen. [2] Jedenfalls war also die Einwirkung der nationalen Sitten, Anschauungen und Bedürfnisse so stark, dass selbst die hochmüthigsten italienischen Künstler sich ihnen fügen mussten, ohne sie irgend im Wesentlichen umgestalten zu können. Mit Ausnahme der innern Dekorationen, von denen wir schon gesprochen haben, und für die man vorzugsweise die Italiener berief, dürfen wir annehmen, dass die Bauten dieser ganzen Epoche von französischen Meistern entworfen und ausgeführt wurden. Auch fehlt es nicht an Beweisen, dass die französischen Architekten schon früh sich mit der neuen Bauweise vertraut gemacht hatten. In den Rechnungen von Schloss Gaillon [3] kommt ein Meister Pierre Delorme vor, von dem es heisst, dass er verstehe »faire à l'entique et à la mode françoise«. Freilich waren diese tüchtigen Künstler noch ganz nach mittelalterlicher Weise bescheidene Werkmeister, die nicht wie die verwöhnten Italiener sich als hochgestellte Männer fühlten. Das beweist nicht bloss die Art wie mit ihnen geschäftlich verkehrt wird, sondern auch der Umstand, dass kein Geschichtschreiber ihre Namen aufbewahrt hat, und dass erst der neueren Forschung gelungen ist, sie aus vergilbten Akten der Archive zu ermitteln. Gleichwohl fehlt es unter den Zeitgenossen nicht an einem kräftigen Bewusstsein künstlerischer Tüchtigkeit,

---

[1] Benv. Cellini Buch III. C. 6. — [2] Besonders Cap. 27. 29. 32 «delle finestre nei tetti al costume di Francia.» Cap. 33. 41. 71 «la quale (casa) per due conditioni sarà alla Francese: cioè per le finestre a croce et per la limaca publica fuor di mano; perciocche non tengono conto della scala più in vn luogo, che nell' altro, pur che montino ad alto alle loro commodità.» — [3] Deville, a. a. O. p. CI und 405.

und Charles de Sainte Marthe[1] sagt, in seinen Conseils aux poëtes, allerdings nicht ohne dichterische Uebertreibung:

»Qu'a l'Italie ou toute l'Allemaigne,
La Grèce, Escosse, Angleterre ou Espaigne
Plus que la France? Est-ce point de tous biens?
Est-ce qu'il ont aux arts plus de moyens?
Tant s'en fauldra que leur veuillons ceder
Que nous dirons plus tost les excéder.«

Am besten aber zeugen für diese alten schlichten französischen Meister ihre Werke, die wir nun betrachten wollen.

§. 8.

Grundzüge der französischen Renaissance.

Wenn die italienische Renaissance sich die Aufgabe gestellt hatte, dem ganzen Leben nach allen seinen Beziehungen, privaten und öffentlichen, weltlichen und religiösen, einen künstlerisch verklärten Ausdruck zu schaffen, so kann man von der französischen Baukunst dieser Epoche[2] nicht ein Gleiches sagen. Sie dient ausschliesslich weltlichen Interessen, ist nur zum glänzenden

[1] Citirt von Viollet-le-Duc, Dict. de l'arch. fr. III, 186 Note. — [2] Unsere Darstellung beruht fast überall auf eigener Anschauung, sowie auf folgenden Publicationen. Hauptwerk: J. Androuet du Cerceau, les plus excellents bastimens de France. Fol. Vol. I. Paris 1576. Vol. II. 1579. — J. Fr. Blondel, architecture françoise. 4 Vols. Fol. Paris 1752 ff. — Neuere Aufnahmen: A. Berty, la renaissance monumentale en France. Paris. 2 Vols. 4. — Cl. Sauvageot, choix de palais, châteaux, hôtels et maisons de France. 4 Vols. Fol. Paris. — E. Rouyer et D. Darcel, l'art architectural en France. Fol. Paris 1863 ff. — H. Destailleur, recueil d'etampes rélatives à l'ornementation des appartemens. Fol. Paris 1863 ff. — Verdier et Cattois, architecture civile et domestique. 2 Vols. Paris 1855 u. 1857. — Archives de la commission des monuments historiques. Fol. 120 livr. — Einiges in Gailhabaud. — Werthvolle Bemerkungen in Viollet-le-Duc, Entretiens sur l'architecture. T. I. Paris 1863. gr. 8. u. Kupferatlas in fol. — Ebenso in desselben Verf. Dictionnaire de l'architecture, namentlich in den Artikeln château, escalier, maison, manoir, palais etc. — Malerische Ansichten in Chapuy's Moyen âge monumental und dess. Verf. Moyen âge pittoresque, sowie in Du Sommerard, les arts du moyen âge; ferner in den Voyages dans l'ancienne France, par Taylor, Nodier etc. — Baron de Wismes, églises et châteaux de la Vendée, du Maine et de l'Anjou. Fol. Paris. — Victor Petit, châteaux de la vallée de la Loire. Fol. Paris 1860. — Ad. Michel, l'ancienne Auvergne et le Velay. Moulins 1843. — Werthvoll auch die alten Stiche von Israel Silvestre und Matth. Merian. — Wichtige historische Untersuchungen giebt A. Berty, les grands architectes Français de la renaissance. 8. Paris 1860, sowie Graf de Laborde, la renaissance des arts à la cour de France. Tom. I. Paris 1850. 8. (p. 333—538.)

Schmuck des vornehmen Lebens geschaffen. Die Städte, das Bürgerthum und das Volk überhaupt, halten noch lange fest an den Traditionen der alten Kunst, und die neue Bauweise dringt bei ihnen erst zur Zeit Heinrichs II allmählich ein. Namentlich aber verharrt der ganze Kirchenbau bis in die Mitte des XVI Jahrhunderts beim gothischen Style, der zwar bald einige antike Details annimmt, aber nach Planform und Construction treu an der mittelalterlichen Ueberlieferung hält.

Anders steht es um den Schlossbau. Zwar geht auch dieser in der Grundgestalt von der feudalen Burg der gothischen Epoche aus, behält in Anlage und Eintheilung wie im gesammten Aufbau die mittelalterliche Form bei, aber doch in wesentlich neuem Sinn. Jene Form wird fortan eine Maske, die einen völlig veränderten Inhalt birgt. Schon seit dem Anfang des XV Jahrhunderts hatte man die alten Schlösser unbehaglich gefunden. Die engen Höfe, die massigen Thürme, die geringen Lichtöffnungen, der ganze bloss auf Vertheidigung berechnete Charakter wurde drückend und lästig in einer lebenslustigen Zeit, deren Sinn auf heiteren Genuss gerichtet war. Ohnediess waren die Befestigungen durch die Einführung des schweren Geschützes und durch das Uebergewicht der königlichen Macht unhaltbar geworden. Aber den Schein des Feudalschlosses wollte man doch aufrecht halten, da traditionelle Vorurtheile zu fest daran hafteten. Ausserdem hatten manche Lebensgewohnheiten, die ihren Ausdruck in den Schlössern gefunden, sich so in die neue Zeit vererbt, dass man sie nicht aufgeben mochte. Daher die vielen versteckten Gänge und Treppen, die hohen Dächer mit dem Wald von Kaminen, die Dachgeschosse mit giebelgeschmückten Fenstern, die selbständige Bedachung der einzelnen Gebäudetheile, vor Allem die gewaltigen runden Thürme und endlich die Wassergräben mit Wällen und Zugbrücken. In Chambord ist die mittelalterliche Tradition so vorherrschend, dass selbst der Donjon in den Plan des Baues aufgenommen wird. In der Gesammtanlage bleibt es bei der Anordnung, wie sie sich im Mittelalter herausgebildet hatte: jedes vollständige Schloss hat zwei Höfe, einen äusseren (basse cour), um welchen sich die Stallungen und Wirthschaftsgebäude gruppiren, und einen inneren (cour d'honneur), den die herrschaftlichen Wohnräume sammt den Dienstlokalen umgeben. Ein Wassergraben, sowie Mauern mit Thürmen umschliessen die ganze Anlage ganz wie in der feudalen Zeit. Ein anschauliches Beispiel bietet der unter Figur 1 beigefügte Grundriss des Schlosses von Bury. Ueber eine Zugbrücke A, die von zwei Thürmen eingeschlossen wird, gelangt man in den Haupthof F, den die Wohngebäude umgeben. In H ist eine lange Galerie, das Prachtstück der französischen Schlösser dieser Epoche. Eine

doppelte Freitreppe führt hinab in den herrschaftlichen Garten E, der von einer Mauer mit Thürmen umschlossen wird und bei G eine kleine Kapelle hat. Ein Gemüsegarten D mit Obstbäumen, Spalieren und einem Taubenhause in Form eines Thurms K schliesst sich daran. Vor diesem liegt der Wirthschaftshof C mit seinem besonderen Eingang bei B, den ebenfalls in mittelalterlicher Weise eine Zugbrücke bildet.

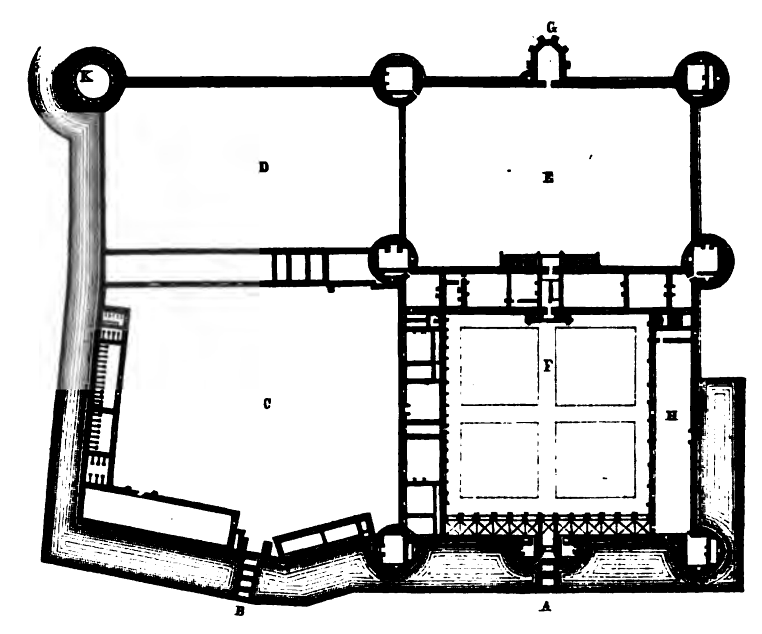


Fig. 1. Schloss von Bury. (Du Cerceau und Viollet-le-Duc)

Aber alle diese Formen erhalten einen neuen Sinn. Die Thürme, ehemals nur zur Vertheidigung dienend, mit spärlichen Oeffnungen, mit Zinnenkranz und Machicoulis, werden zu Wohnräumen, erhalten grosse Fenster zum Ausschauen in die Landschaft. Ueberhaupt wo man früher sich nach innen zurückzog. legt man jetzt die Flucht der Wohnräume gern nach aussen, um des Blickes in die umgebende Natur froh zu werden. Denn nicht bloss der vorbeiziehende Strom, Wald und Wiese und ein Hügelzug locken zur Aussicht: auch die Kunst trägt zur Verschönerung der Umgebung bei. Gartenanlagen, Blumenparterres, mit Terrassen, Pergolen und Springbrunnen geschmückt, umgeben fortan den Herrensitz, und ein stattlicher Park macht den Uebergang zu Wald und Feld. Während früher das Schloss sich

finster gegen aussen absperrte, öffnet es sich jetzt festlich einladend.

So gestaltet sich nun auf mittelalterlicher Grundlage alles Einzelne in neuem Sinne. Der Eingang, früher aus einem grossen Thorweg und einem Nebenpförtchen für Fussgänger bestehend, wird

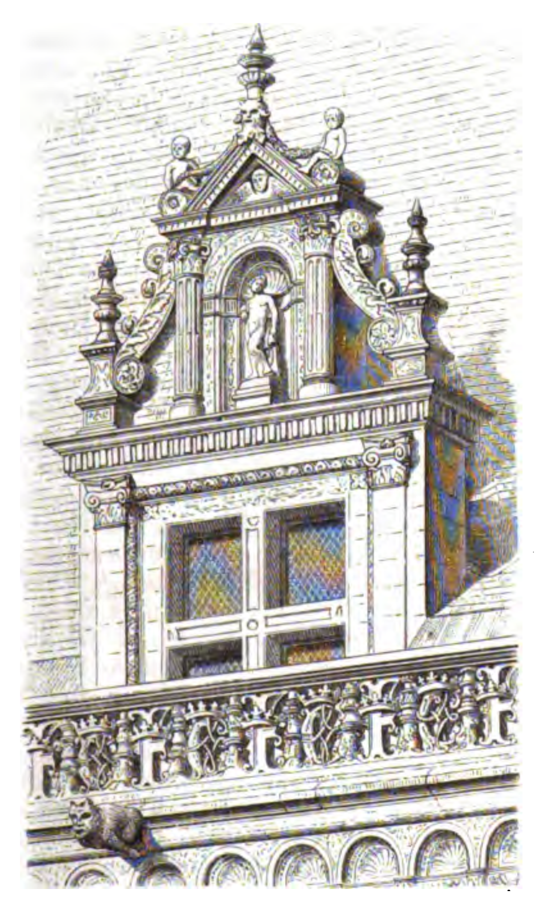


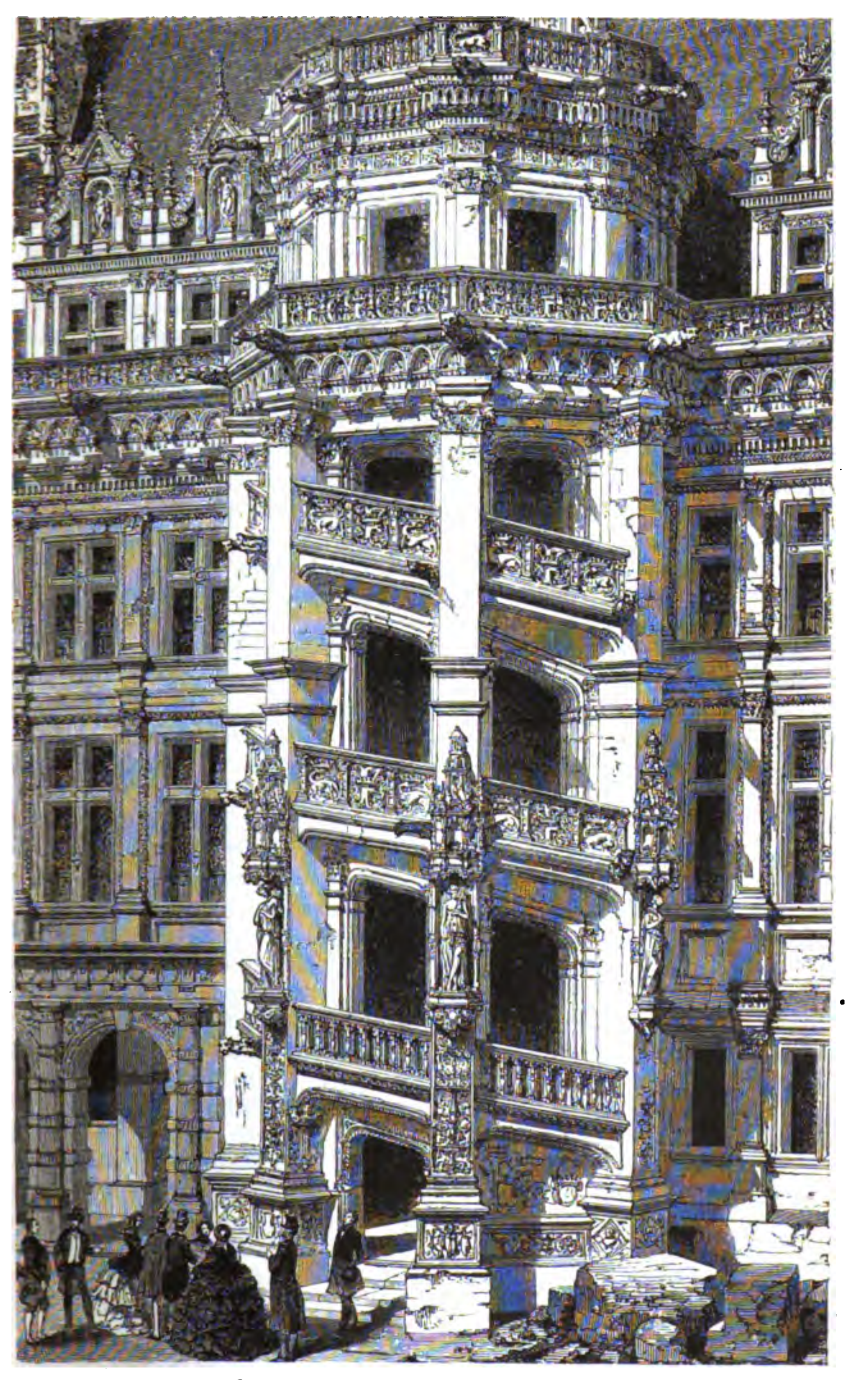
Fig. 2. Vom Schloss zu Blois. (Baldinger nach Photogr.)

jetzt zu einem prächtigen hohen Portal mit antiker Einfassung. Statt des Zinnenkranzes sieht man eine durchbrochene Galerie von mannichfaltiger Zeichnung, darunter einen Bogenfries mit Muschelfüllungen, eine Reminiscenz romanischer Kranzgesimse. Die Fenster der Dachgeschosse bewahren ihren gothischen Aufbau

mit Pfeilern, Strebebögen und zierlicher Krönung, aber die Formen werden spielend in antikisirende Elemente übersetzt. (Figur 2.) Die Fenster überhaupt behalten noch geraume Zeit die steinernen Kreuzpfosten der gothischen Epoche, und auch in ihrer Umrahmung macht sich das feine Kehlen- und Stabwerk des Mittelalters geltend. In der Gesammtanlage ist man häufig gebunden durch die Unregelmässigkeit der älteren Theile, die man wie in Blois, St. Germain, Gaillon, Fontainebleau und vielen andern Orten benutzte. Man sieht daraus, wie wenig diese Zeit eine symmetrische Anlage als unerlässliche Grundbedingung gelten liess. Wo man aber frei verfügen konnte, strebte man nach Kräften nach regelmässiger Grundrissbildung, die im Einzelnen jedoch nicht zu streng symmetrisch gebunden war. Namentlich sind es die Treppen, durch welche ein Element zwanglos malerischer Anlage von hohem Reiz in diese Bauten eingeführt wird. Man zieht dieselben nicht wie in Italien in die Disposition des Innern hinein, sondern legt sie in mittelalterlicher Weise in runde oder polygone Thürme, die in den Ecken des Haupthofes, oder auch aus der Mitte einer Hoffaçade vorspringen. Diese Treppen sind immer Wendelstiegen, bisweilen rampenartig ohne Stufen aufsteigend wie in Amboise. Die damalige französische Sprache kennt noch nicht den Ausdruck »escalier«, gebraucht vielmehr immer das Wort »vis«. Die Hauptstiege wird oft zu einem grossartigen Prachtstück der Construction und Ornamentik, wie zu Chambord, wo sie mit doppeltem Lauf durchgeführt ist, so dass die Auf- und Absteigenden sich nicht zu begegnen brauchten. Auch dies ist eine Tradition des Mittelalters.[1] Den oberen Abschluss bildet dann gewöhnlich ein Pavillon oder eine durchbrochene Laterne. In anderen Fällen, wie in Gaillon und Blois (Figur 3) besteht das Treppenhaus aus einem System von Pfeilern und Bögen, in luftiger Durchbrechung von allen Seiten geöffnet.

Mit diesem Streben nach heiterer Pracht hängt die breitere Anlage der Höfe zusammen, die ausserdem manchmal im untern, auch wohl in den oberen Geschossen Arkaden erhalten, in der Regel jedoch nur an einer oder zwei, fast nie an allen Seiten durchgeführt. Die einzelnen Flügel des Gebäudes haben stets nur die Tiefe e i n e s Zimmers, und die Räume liegen in einfacher Flucht neben einander. Dadurch wurde um so mehr eine grössere Anzahl von Verbindungen und besonderen Treppen erfordert, und in der That zeichnen sich die Gebäude dieser Epoche durch ihre zahlreichen Treppenanlagen aus. Die Schlösser Franz' I

[1] Vgl. die Notiz über eine solche Treppe im Kloster der Bernardiner zu Paris, bei Viollet-le-Duc, Dict. de l'arch. fr. V, 306.



Zu S. 26. Fig. 3. Die Wendeltreppe im Schloss zu Blois



zerfallen meist wie Chambord, Madrid, La Muette und Andre in eine mehr oder minder grosse Anzahl selbständiger Logis, jedes aus einem Wohnzimmer, Schlafkabinet, Garderobe und Retraite bestehend, ausserdem mit eigenem Eingang und besonderer Treppe versehen. Für die gemeinsame Geselligkeit ist dann in jedem Stockwerk ein grösserer Saal, oder auch mehrere Säle mit möglichst centraler Anlage bestimmt. Das Prachtstück der bedeutenderen Schlösser ist die Galerie, ein Saal von schmaler aber ausserordentlich langer Anlage, in den Verhältnissen den Sälen der altassyrischen Paläste auffallend ähnlich, wohl eine Reminiscenz des grossen Versammlungssaales mittelalterlicher Schlösser. Letztere indess waren stets mehrschiffig und machten schon dadurch, wie durch die vielen Wölbungen auf schlanken Säulen und die hohen, breiten mit Glasgemälden geschmückten Bogenfenster einen ganz andern Eindruck als diese Galerieen mit ihren in Gold und Farben schimmernden Plafonds, ihren Gemälden und überreichen Stukkdecorationen. Die Bedeckung der Räume besteht meistens aus einem reichen hölzernen Kassettenwerk. Doch hat die französische Renaissance nicht die Abneigung der italienischen gegen das Kreuzgewölbe; vielmehr wendet sie dasselbe in Treppenhäusern, Sälen, Kapellen und wo es sonst erforderlich ist gern an, und zwar mit mittelalterlich profilirten Rippen, Consolen, Schlusssteinen und selbst freischwebenden Zapfen. Die Form des Bogens ist aber nicht mehr die gothische, sondern meist die eines gedrückten Bogens, nach Art eines Korbhenkels, wie sie schon die letzte gothische Epoche hervorgebracht hatte. Der regelmässige Rundbogen bricht sich erst allmählich Bahn.

So ist also in der Gesammtanlage, den hohen Dächern mit ihren Fenstern und Kaminen, den Thürmen und den Wendeltreppen die ganze malerische Anlage des Mittelalters erhalten. Der Antike gehört nur die leichte Bekleidung mit gewissen Detailformen, die Einfassung von Fenstern und Portalen, die Eintheilung der Wandflächen mit Pilastern oder Halbsäulen, die Ausbildung der Gesimse und anderer Gliederungen mit den Elementen der antiken Architektur. Aber während in Italien man das Gesetzmässige dieser Formenwelt zu ermitteln und in klaren Verhältnissen zu fixiren suchte, gilt hier keine bestimmte Ordnung, und man wendet Pilaster des verschiedensten Maasses, endlos gestreckte und zwerghaft verkümmerte, harmlos neben einander an. Die Pilaster sind in der Regel mit Rahmenwerk, in der Mitte und an den Enden mit den in Oberitalien beliebten Rautenmustern, häufig auch mit feinem Laub- und Arabeskenornament geschmückt. Ueberhaupt hat die spielende, verzierungslustige Frührenaissance Oberitaliens weit mehr Einfluss auf die

französische Architektur geübt als die ernstere, maassvollere Bauweise Toscanas. Das zeigt sich besonders in der verschwenderischen Fülle, mit welcher in den französischen Bauten der Epoche Ludwigs XII und Franz I auch die übrigen Theile der Architektur, namentlich die Friese mit Ornamenten bedeckt werden. Dieselben sind oft von einer Feinheit der Zeichnung, einer Anmuth der Erfindung, einer Delicatesse der Ausführung, dass sie dem Schönsten, was Venedig und Florenz in dekorativen Arbeiten hervorgebracht, ebenbürtig erscheinen. Ein Gegenstand

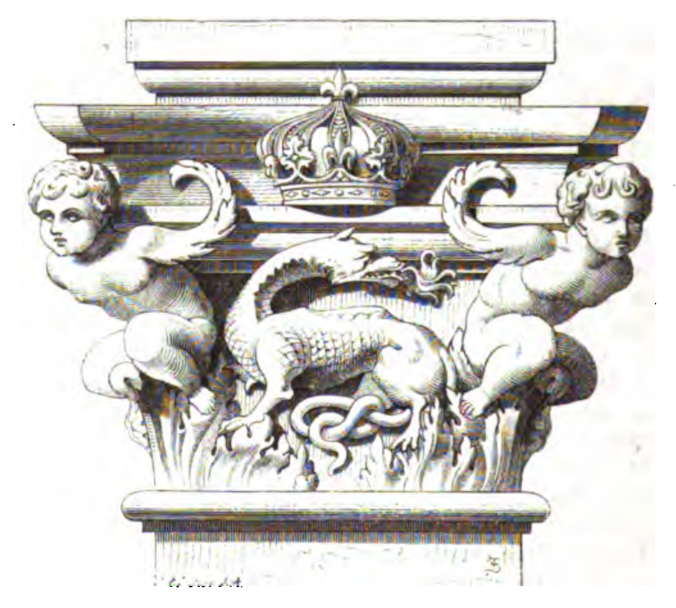


Fig. 4. Pilaster-Kapitäl von Fontainebleau. (Pfnor.)

der Vorliebe sind für die Architekten dieser glänzenden Zeit die zahlreichen Kapitäle der Pilaster und Halbsäulen, welche sie an ihren Façaden austheilen. Sie nehmen die freikorinthisirende Form des bekannten Kapitälschemas der italienischen Frührenaissance auf, das aus einer Akanthusblattreihe besteht, aus welcher Voluten, Delphine oder andre figürliche Bildungen hervorwachsen, um die Deckplatte zu stützen. Aber die französische Kunst ist dabei noch phantasievoller, noch mannichfaltiger in ihren Erfindungen, theils weil ihr der mittelalterliche Gedanke unendlicher Varietät desselben Grundmotives tiefer im Blute steckt, theils weil sie sich weniger an die Muster der Antike gebunden fühlt.

Wir geben unter Figur 4 als Probe ein Kapitäl von Fontainebleau, mit welchem man das Kapitäl in §. 45 vergleichen möge.

Das Innere dieser prächtigen Gebäude erhielt eine künstlerische Ausstattung, in welche ebenfalls das Mittelalter Anfangs noch stark hineinspielt. Gewölbe und Holzdecken strahlten in Gold und Azur,[1] und es ist erstaunlich, z. B. aus den Rechnungen von Gaillon zu sehen, welch umfassende Verwendung namentlich vom Golde gemacht wurde.[2] Ebenso wurden die Skulpturwerke, welche man nach italienischem Vorbild nunmehr in Marmor ausführte, reichlich vergoldet.[3] Nicht minder leuchteten in den kleinen Fensterscheiben die Arbeiten der Glasmaler in Bildern, Wappen, Devisen und Emblemen mannichfacher Art, und diess finden wir nicht bloss in dem noch halb gothischen Gaillon,[4] sondern selbst noch in dem die neue Richtung entschieden vertretenden Fontainebleau.[5] Was sodann die Form der Decken betrifft, so zeigen dieselben in Treppenhäusern, Vestibuls, Corridoren und Kapellen noch lange die gothischen Rippengewölbe, oft mit prachtvoll sculpirten, gemalten und vergoldeten schwebenden Schlusssteinen, wie im Treppenhause des Schlosses Nantouillet,[6] in der Kirche zu Tillières[7] und in manchen andren Beispielen. Die Wohnräume, Zimmer, Säle und Galerien erhalten dagegen Holzdecken mit prächtigem Kassettenwerk und eleganten Reliefs, wie man deren sehr schöne in den Schlössern von Chenonceau und Beauregard,[8] vor Allem auch in Fontainebleau[9] bewundert. Proben solcher Decken von ausgezeichneter Feinheit des Geschmacks und der Ausführung geben wir in §. 44. Auch an den Portalen, Kapellengittern, endlich an den Täfelungen der Wände kommt die vom Mittelalter her trefflich geschulte Holzschnitzerei zur Anwendung, aber der Styl dieser Werke zeigt durchweg statt des Naturalismus der spätgothischen Zeit die edle harmonische Kunstweise der Renaissance. Endlich dringt von Italien aus auch die eingelegte Arbeit (Intarsia) ein, von welcher sich ebenfalls Beispiele von unübertrefflicher Anmuth erhalten haben, wie im Schloss Ancy-le-Franc,[10] oder es finden sich prachtvolle Goldverzierungen in den schönsten Mustern wie Schloss Anet deren besass.[11]

---

[1] A. Deville, comptes des dépenses de la construction du château de Gaillon, p. CXXX: «paindre et dorer le demourant du plancher de la gallerie haulte, c'est assavoir les courbes, les ogives et les rencos d'or et d'azur. — [2] Ebendaselbst p. CXLVI. — [3] Ebend. p. CXXXV. — [4] Ebend. p. CXXXVII. — [5] Cte. de Laborde, la renaissance des arts à la cour de France, p. 281. 377. — [6] Sauvageot, choix de palais, châteaus etc. Vol. III. — [7] Rouyer et Darcel, l'art architectural, Vol. II. — [8] Ebend. Vol. I. eine Anzahl vorzüglicher Muster. — [9] Pfnor, Monogr. du palais de Fontainebleau, Vol. II. — [10] Rouyer et Darcel, Vol. I. — [11] Ebend. Vol. II.

An den Wänden herrscht in der ersten Epoche bis gegen Mitte des XVI Jahrhunderts die Holzschnitzerei, daneben aber in ausgedehnter Anwendung die Dekoration mit aufgehängten Teppichen, wie sie das benachbarte Flandern, vorzüglich Arras in ausgezeichneten Arbeiten lieferte. Brantôme erzählt mit Begeisterung von den herrlichen Tapeten, welche die Schlösser Franz I schmückten.[1] In Gaillon waren nicht weniger als zwanzig Tapeziere und Sticker mit der Ausstattung des Schlosses beschäftigt.[2] Genua, Mailand, Florenz und Tours lieferten die Prachtstoffe, die grünen, blauen, carmoisinrothen Velours, die weissen Damaste, grünen Taffetas, die mit Wappen, Namenszügen und Emblemen in Farben, Gold und Silber gestickt wurden. Die Wände nicht bloss, auch die Möbel, Sessel, Betten, Baldachine, Vorhänge zeigten durchweg solche kostbare Stoffe. Besondere Prachtstücke waren die Kamine, die man ganz im Sinne der Renaissance aufbaute, mit Pilastern oder Säulen eingefasst, die Friese mit Arabesken, darüber ein Feld mit einem Gemälde, oder einem plastischen Werk, alles in Marmor ausgeführt. Fügt man endlich hinzu, dass die Fussböden in Sälen, Kapellen, Galerieen und selbst im herrschaftlichen Hofe mit emaillirten Platten bedeckt waren, für welche man wohl florentinische Meister kommen liess,[3] dass die Schmiede kunstvolle, prächtig vergoldete Gitter und andre Arbeiten lieferten, dass die Firsten der Dächer und die Spitzen der zahlreichen Thürme von ebenfalls vergoldeten Bleiverzierungen strahlten, so haben wir ein Bild von der alle Theile durchdringenden künstlerischen Ausstattung dieser Bauten.

Es ist wahr: diese fröhliche Zeit kennt noch kein strenges Gesetz der Composition, noch keine klassische Durchbildung der Form. Aber so wenig mustergiltig die Einzelheiten sind, so selbständigen Werth hat diese Architektur als treuer Spiegel der Sitten und Anschauungen ihrer Zeit, als Ausdruck der Lebensgewohnheiten der Fürsten und ihres Kreises, deren Charakter wir oben geschildert haben. Stylreinheit darf man hier nicht suchen, ebensowenig eine correkte Behandlung und Anwendung der Antike; aber eine originelle Anmuth, malerischen Reiz, den Ausdruck heiteren Lebensgenusses in naiver Verschmelzung und pikanter Verarbeitung heterogener Formen wird man diesen liebenswürdig zwanglosen Bauten in hohem Grade zugestehen.

Gegen Ende der Regierung Franz I, also gegen Mitte des Jahrhunderts, beginnt die Antike einen stärkeren Einfluss zu

---

[1] Capit. Français, art. François I. — [2] Deville, comptes p. CLVI sq. — [3] Girolamo della Robbia für das Schloss Madrid, Vasari, V. di Luca della Robbia III, p. 72.

üben. Man strebt nach grösserer Regelmässigkeit der Anlage, wie sie sich z. B. im Schloss von Ancy-le-Franc (vgl. den Grundriss in §. 67) zu erkennen giebt. Die Reste mittelalterlicher Ueberlieferung schwinden, die zahlreichen vorspringenden Ausbauten, Eckthürme und Treppenthürme werden unterdrückt, die Treppen mehr ins Innere gezogen, aber immer noch einfach angelegt, nach Art derer in den florentinischen Palästen, mit einfachem. durch ein steigendes Tonnengewölbe bedecktem Lauf, mit ziemlich steilen Stufen. Jene Treppe im Louvre, auf welcher man zur Gemäldegalerie aufsteigt, ist ein bezeichnendes Beispiel. Besonders werden aber die Details in antikem Sinn durchgebildet, die klassischen Säulenordnungen strenger beobachtet, reiner nachgeahmt, übereinstimmender gehandhabt, die Wandflächen erhalten durch Säulen- und Pilasterordnungen sammt reichem Gebälk und Gesims und durch Nischenwerk eine regelmässige Gliederung. Auch dafür bietet der Louvre in seinen Hoffaçaden das schönste Beispiel. Aber trotz der antikisirenden Physiognomie werden die steilen Dächer und die hohen Pavillons mit ihren gewaltigen Kaminen beibehalten, nur die Dachfenster nicht mehr in gothisirender Weise behandelt, sondern mit einem strengeren Pilastersystem eingerahmt und etwa durch antiken Giebel geschlossen. Ueberall das Streben nach grösserer Einfachheit und Ruhe, aber mit der fröhlichen Ungebundenheit der früheren Epoche geht viel von dem naiven Reiz dieser Bauweise verloren, und bei den Nachfolgern Heinrichs II schon schleicht sich frostige Nüchternheit ein. Zu gleicher Zeit aber kommen hässliche, willkürliche, gradezu barocke Formen auf, schwulstige Glieder, gebrochene Gesimse. Säulenschäfte mit horizontalen Ringen und willkürlichen Ornamenten, endlich Verkröpfungen aller Art, so dass der Barockstyl hier fast früher auftaucht als in Italien. Namentlich gilt dies von der Ausstattung des Innern, bei welcher die Holztäfelungen und Teppiche der Wände, sowie die kunstreichen holzgeschnitzten Decken mehr und mehr von der aus Italien eingeführten Stuckarbeit, verbunden mit Malerei, freilich zumeist schon in übertriebenem Pomp und manierirten Formen zurückgedrängt werden. Im Ganzen aber, besonders am Aeusseren bleibt immer noch eine gewisse Tüchtigkeit, Kraft und Grösse, vertreten durch bedeutende Meister wie Lescot, Bullant, De l'Orme, und die französische Architektur bewahrt bis in die ersten Decennien des XVII Jahrhunderts ein unverkennbares Gepräge von Originalität.

II. Kapitel.

Der Uebergangstyl unter Karl VIII und Ludwig XII.

§. 9.

Nachblühen der kirchlichen Gothik.

Wie schon bemerkt, halten die Volkskreise, die Gemeinden und der Klerus bis in die Mitte des XVI Jahrhunderts der Renaissance Widerpart. Sie beharren bei den Traditionen des Mittelalters und lassen ihre Kirchen, Rath- und Wohnhäuser in gothischem Styl aufführen. Der Kirchenbau zunächst behält in Grundrissanlage und Construction das alte System bei, und nur in dem übermüthigen Dekorationstrieb des Flamboyantstyles verräth es sich, dass die erwachte Weltlust, der profane Sinn der realistisch gewordenen Zeit seinen starken Antheil auch am kirchlichen Leben fordert. Um einen Begriff von der Ueppigkeit zu geben, mit welcher dieser Nachsommer der Gothik in Frankreich auftritt, genügt es auf die Reihenfolge der in Kugler's Geschichte der Baukunst an betreffendem Ort[1] aufgezählten Monumente hinzuweisen. Werke wie St. Maclou zu Rouen, und die Façade der dortigen Kathedrale (1485—1507), wie die Pariser Kirchen[2] St. Germain l'Auxerrois, St. Séverin, St. Gervais, St. Médard, St. Merry, letztere erst seit 1520 erbaut, endlich der Thurm von St. Jacques de la Boucherie (1508—1522), ferner die seit 1506 ausgeführte überschwänglich reiche Façade der Kathedrale von Troyes und die übrigen in demselben Jahrhundert erbauten Kirchen dieser alterthümlichen Stadt,[3] vor allem aber das Prachtstück der Notre Dame zu Brou[4] (1506—1536) geben nebst vielen andern Kirchenbauten dieser Epoche ein glänzendes Bild von der Nachblüthe der Gothik.

In dieser spätmittelalterlichen Form erschöpfte sich zunächst jener phantastische dekorative Trieb, der diesem Jahrhundert überall, am meisten im Norden eigenthümlich war. Man hat die Werke dieses Flamboyantstyles bisher in der Regel schlechthin als »Verfallkunst«, als »gothischen Zopf« wegwerfend behandelt. Mit Unrecht fürwahr, wenn man die Fülle schöpferischer Kraft, das Ueberströmen genialer Erfindungen ins Auge fasst.

[1] Bd. III, S. 90—114. — [2] M. F. de Guilhermy, descript. archéol. des monum. de Paris. 2. édit. 8. Paris 1856. p. 140. 154. 178. 184. 171. 224. — [3] A. Aufauvre, Troyes et ses environs. 8. Troyes et Paris 1860. — [4] Dupasquier, Monogr. de Notre Dame de Brou. Fol. Paris.

die sich darin ankündigen. Gewiss dürfen diese Arbeiten nicht mit dem Maasstabe des streng constructiven frühgothischen Styles des XIII Jahrhunderts gemessen werden. In der Construction sind sie ungleich lockerer als jene, und vor allem hat ihre Ornamentik sich im kecken Uebermuth von der constructiven Grundlage losgesagt und führt, unbeirrt von jener, auf eigene Faust ihre bunten Verschlingungen wie ein loses Spiel darüber hin. Aber welch unversiegliche Lust am mannichfaltigsten Ausdruck dekorativen Lebens, welch unabsehbare Reihe von Variationen über dasselbe Thema, und mit welcher Virtuosität des Meissels vorgetragen, ja jedem Material abgetrotzt und abgeschmeichelt! Ohne Zweifel ist diese Virtuosität wie jede andere nicht das Höchste in der Kunst; aber es steckt in ihr ein gutes Stück Steinmetzenpoesie, und der phantastische Sinn des Jahrhunderts fand in ihr seinen glänzendsten Ausdruck. Vor Allem wird das Eine klar: dieser dekorationslustigen Schule kam es zunächst darauf an, in der Ornamentik Alles zu übertreffen. Es liess sich erwarten, dass, nur erst mit den Formen der Renaissance bekannt, sie keinen Augenblick Bedenken tragen werde, auch dieses Ausdrucksmittel dem schon vorhandenen Vorrath von Zierformen einzuverleiben. Wir werden sehen, dass es so kam.

§. 10.

Spätgothischer Profanbau.

Wichtiger aber für uns sind die Privathäuser dieser Epoche, weil in ihnen, bei völligem Festhalten an gothischen Formen, an gewissen mittelalterlichen Eigenheiten des Grundrisses, die Lebensfreude der Zeit in der stattlicheren Anlage und der reicheren Ausführung charakteristisch zur Erscheinung kommt. Eins der schönsten Beispiele ist das wohlerhaltene Haus des Jacques Coeur zu Bourges[1] (1443—1453). Die Mitte haltend zwischen einem feudalen Schloss und einer Stadtwohnung, lehnt es sich an die Stadtmauer mit ihren Thürmen, die es in seinen Grundplan hineinzieht. Ein unregelmässiger Hof trennt die Wohnräume von der Strasse. Drei in den Hof vortretende Treppenthürme gewähren den einzelnen Theilen bequemen Zugang und unterstützen die reichliche Anlage von Degagements, auf die man schon im mittelalterlichen Burgenbau grosse Stücke hielt. Ueber dem breiten Thorweg mit seinem schmalen Seiteneingang für Fussgänger liegt die Kapelle, die ihren eigenen Treppenzugang

[1] Aufnahmen bei Gailhabaud, Denkm. der Baukunst, Bd. III. Vgl. die treffenden Bemerkungen in Viollet-le-Duc's Dictionn. de l'archit. unter dem Artikel «maison». T. VI, p. 277 ff.

hat. Zu beiden Seiten schliessen sich weite Hallen an, gegen den Hof durch Arkaden geöffnet, für den äusseren Verkehr des Hauses bestimmt.

Das vollständige Bild einer vornehmen Stadtwohnung dieser Zeit gewährt das Hôtel de Cluny in Paris, erbaut seit 1485.[1] Auch hier trennt ein Hof, von zinnengekrönter Mauer eingeschlossen, die Wohngebäude von der Strasse: eine Anordnung, welche bis in die neueste Zeit bei vornehmen Stadtwohnungen in Frankreich geltend geblieben ist. Auch hier das grosse Portal von einem kleinen Eingang für Fussgänger begleitet, gleich daneben zur Linken die Wohnung des Pförtners, die durch eine eigne Wendeltreppe und durch einen Arkadengang mit der Wohnung in Verbindung steht. Auch hier mehrere Wendeltreppen, welche den Aufgang zu den verschiedenen Räumen und die Verbindung mit dem Garten vermitteln.

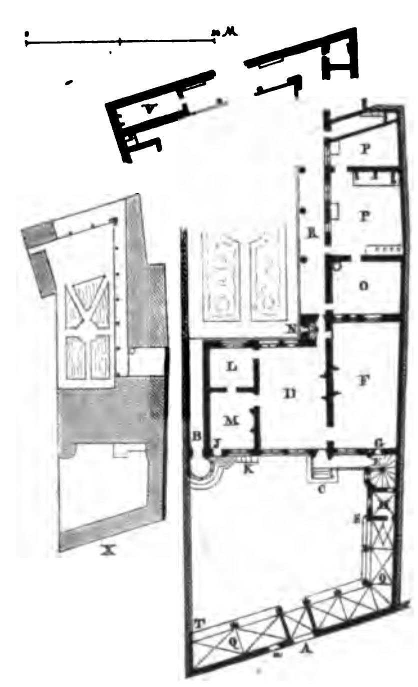


Fig. 5. Hôtel de la Trémouille. Erdgeschoss. (Viollet-le-Duc.)

Um dieselbe Zeit, gegen 1490, wurde in Paris das Hôtel de la Trémouille[2] erbaut, welches in den vierziger Jahren abgerissen worden ist. Von glänzend reicher Ausstattung, hat es wieder den doppelten Eingang A in einen unregelmässigen Hof, der die Wohnräume von der Strasse trennt, und auf zwei Seiten von offenen Arkaden umgeben wird. Mehrere Treppen, hier jedoch nicht mehr in den Hof vorspringend, die Hauptstiege mit einer Freitreppe und Rampe verbunden, bewirken die Verbindung mit dem Obergeschoss. Ueber dem Durchgang B, der vom Hofe in den Garten führt, tritt auf schlanken Säulen eine Hauskapelle vor, eine im Mittelalter beliebte An-

[1] Vgl. V.-le-Duc, Dictionn. T VI, p. 286 ff. — [2] Aufnahme in Verdier et Cattois, architecture civile et domestique, T. II. p. 19 ff. Vgl. V.-le-Duc, Dict. T. VI, p. 282 ff.

ordnung, die uns noch mehrfach begegnen wird. Ein kleinerer Hof O mit einem Brunnen, durch Arkaden mit dem Garten zusammenhängend, trennt die Wohnräume von der Küche und ihrem Zubehör. Ein zweiter Ausgang, durch die Pförtnerwohnung bewacht, führt vom Garten aus in eine Seitenstrasse.

In demselben Styl sind nun auch gegen Ende des XV und zu Anfang des XVI Jahrhunderts mehrere adlige Landsitze aufgeführt worden, die deutlich das Streben nach glänzender Ausstattung verrathen, obwohl sich dasselbe noch gänzlich in gothischen Formen ausspricht. Solcher Art ist das Schloss Meillant im Departement du Cher,[1] erbaut um 1500 durch den Kardinal Amboise, dem wir später noch als hochherzigem Förderer der Kunst begegnen werden. Er errichtete dasselbe für seinen Neffen Karl von Amboise, Herrn von Chaumont, während dieser als Gouverneur von Mailand abwesend war. Der Bau zeigt die unregelmässige Anlage und die Einrichtung einer mittelalterlichen Burg. Er besteht nur aus einem langgestreckten in stumpfem Winkel gebrochenen Flügel. Nach aussen ist derselbe mit zahlreichen Thürmen von unregelmässiger Form flankirt, und an den beiden Enden erheben sich viereckige Thürme mit Machicoulis und hohen Dächern. Der westliche giebt durch seine bedeutende Mauermasse sich als der alte Donjon zu erkennen.

Während diess Alles ganz in mittelalterlicher Weise nur den Zwecken der Befestigung dient, spricht sich der wohnliche, der modernen Zeit eigne Charakter an der innern Seite nach dem ehemaligen Hofe durch die grossen Fenster mit Kreuzstäben, die reich durchbrochenen Galerieen, die sammt den Fensterbrüstungen Fischblasenmuster zeigen, und die hohen reichbekrönten Dachfenster mit ihren Giebeln aus. Die Aufgänge zu den Wohnzimmern sind in drei polygonen Treppenthürmen angebracht, und ausserdem ist an der westlichen Ecke erkerartig ein achteckiger kleiner Thurm ausgebaut. Das Prachtstück der ganzen Anlage ist die Haupttreppe, deren Ecken mit kräftig gewundenen Säulen eingefasst und deren Flächen von unten bis oben mit Maasswerkmustern und den Devisen des Besitzers bedeckt sind. Ueber dem niedrigen Portal sind Wappenhalter mit dem Schild und den Devisen Karls von Amboise unter drei etwas wunderlichen Baldachinen angeordnet. Der Thurm endet mit einer Terrasse, die von einer durchbrochenen Fischblasenbalustrade eingefasst wird. Von hier steigt eine mit Krabben besetzte Laterne als Krönung des kräftigen Ganzen auf. Unter der Balustrade zieht sich ein gothisches Kranzgesims hin, das ausserdem noch mit einem Rundbogenfries und Muschelnischen be-

[1] Aufn. in Gailhabaud, Denkm. der Baukunst Bd. III.

reichert ist. Letztere sind der einzige Anklang an Renaissanceformen, der sich im ganzen Schlosse findet. Er kommt aber noch einmal an dem kleinen, übrigens als gothischer Spitzpfeiler behandelten Brunnen vor, der im Hofe sich befindet. Eine kleine gothische Kapelle, ebenfalls getrennt vom Schlosse, vervollständigt die Anlage.

Ein anderes Werk dieser Zeit ist das Schloss Chaumont.[1] In prächtiger Lage hoch über der Loire, bewahrt es noch ganz sein mittelalterliches Gepräge und die Embleme, welche auch Meillant zeigt, auf dessen Besitzer, Karl von Amboise, zum grossen Theil auch dieser Bau zurückzuführen ist. Er besteht aus zwei Flügeln, die sich in unregelmässiger Form um den Hof gruppiren und an beiden Enden durch mächtige runde Thürme mit Machicoulis und hohen Dächern flankirt werden. Der Eingang, durch einen rundbogigen Thorweg gebildet, liegt in einem hohen Pavillon, der durch zwei gewaltige runde Thürme mit Machicoulis und steilen Dächern eingefasst wird. Der Hof öffnet sich zwischen den beiden Flügeln des Baues als freie Terrasse mit köstlicher Aussicht über die Loire.

Das Innere zeigt in seinen Sälen, Zimmern und der grossen Galerie eine prächtige Ausstattung im Styl der Renaissance, so dass man hier in vollem Maasse den wohnlichen Eindruck der Schlösser jener Zeit empfängt. Sehenswerth sind besonders mehrere Tapeten des XV Jahrhunderts, welche zur ursprünglichen Ausstattung des Schlosses gehörten. Auch die grosse kreuzförmig erbaute Kapelle, im reichen Flamboyantstyl und mit Glasgemälden geschmückt, verdient Beachtung. Die Formen des ganzen Baues zeigen noch den gothischen Styl.

Aehnlicher Art ist das Schloss von Fougères,[2] erbaut durch Pierre de Refuge, Schatzmeister Ludwigs XI. Auch hier ist der Eingang durch zwei Thürme flankirt, und an den Ecken des Gebäudes treten mächtige runde Thürme und ein donjonartiger viereckiger Thurm hervor. Der Hof ist mit Arkaden eingeschlossen, und die Hauptstiege liegt wie gewöhnlich in einem reichgeschmückten polygonen Treppenhaus.

Auch das schöne Schloss Martainville,[3] im Departement der unteren Seine gelegen, zeigt in verwandter Weise noch völlige Abhängigkeit von mittelalterlicher Formenwelt, aber in der Anordnung des Grundplans den modernen Gedanken behaglich freier Wohnlichkeit. In einem ausgedehnten von Wirthschaftsgebäuden auf zwei Seiten eingefassten, von Mauern, mit kleinen runden

---

[1] Vgl. die historischen Notizen in L. de la Saussaye, Blois et ses envivirons. 2. édit. Blois et Paris 1860. p. 289 ff. — [2] L. de la Saussaye, a. a. O. p. 316 ff. — [3] Sauvageot, choix de palais, châteaux etc. Vol. IV.

Eckthürmen umschlossenen Hofe erhebt sich der Hauptbau in Gestalt eines Rechtecks von 70 Fuss Breite bei 48 Fuss Tiefe. Auf den vier Ecken springen Rundthürme vor, im Innern polygone Zimmer enthaltend, die als Kabinete mit den Haupträumen in Verbindung stehen. Der Eingang liegt bei A in der Mitte der Façade unter dem erkerartig ausgebauten Chor der im obern Geschoss angebrachten Kapelle: eine in Frankreich sich oft wiederholende Anordnung. Ein mit Kreuzgewölben bedeckter

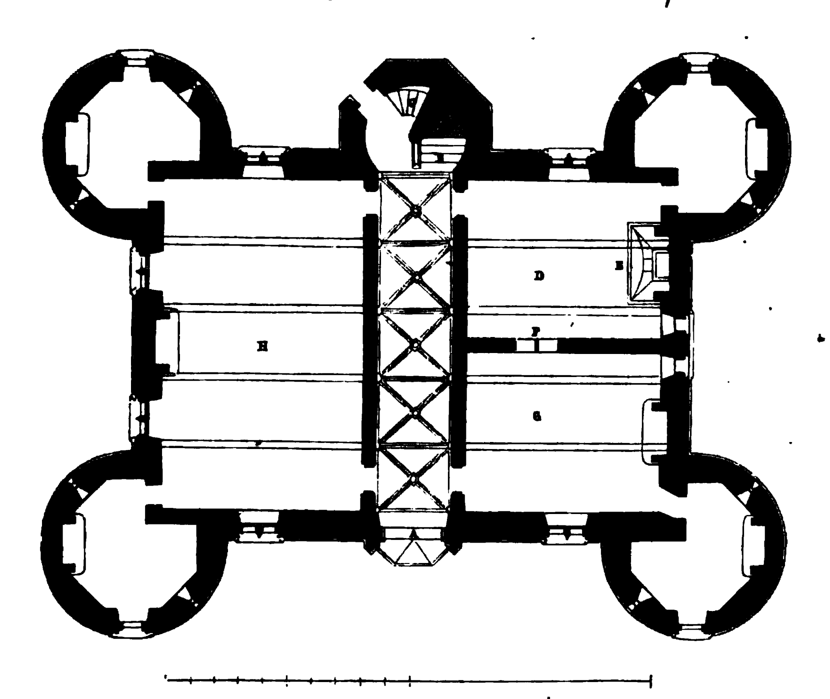


Fig. 6. Schloss Martainville. Erdgeschoss. (Sauvageot.)

Gang trennt den grossen Saal H von den beiden auf der anderen Seite liegenden Zimmern D, G. Am Ende des Korridors ist in einem polygonen Treppenhaus die Wendelstiege B angeordnet, die zu den beiden oberen Stockwerken führt. Im Hauptgeschoss ist ein Theil des Korridors durch eine Querwand als Kapelle abgegrenzt, und auf jeder Seite des Ganges sind zwei mit einander verbundene Zimmer angebracht. Das Aeussere zeigt sich als charaktervoller Backsteinbau, in den oberen Stockwerken mit Rautenfeldern und Lilienornamenten in dunkleren Steinen geschmückt. Doch sind die reichen gothischen Giebelkrönungen der Dachfenster

in Haustein ausgeführt. Dies Alles und die lebendige Gesammtgliederung, die vier Eckthürme mit ihren Kegeldächern, der hohe, mit Glockenstuhl gekrönte Treppenthurm und der zierliche Chor der Kapelle verleihen dem Bau ein hochmalerisches Gepräge.

Hierher gehört endlich noch eine Reihe stattlicher Rathhäuser, namentlich in den nordöstlichen Provinzen, welche an den prachtvollen Stadthäusern des benachbarten Flandern direkte Vorbilder fanden. Sie bestehen meist aus einer Bogenhalle im Erdgeschoss, über welcher die oberen Stockwerke, manchmal durch einen gewaltigen Beffroi gekrönt, in reichem Schmuck späthgothischer Zeit sich erheben. Ausser den bei Kugler[1] schon verzeichneten Rathhäusern von St. Quentin, Noyon und Saumur nennen wir die Hôtels de ville zu Douay, Dreux und das besonders anziehende zu Compiegne,[2] welches zwar keine Bogenhalle besitzt, aber durch baldachingekrönte Nischen für Statuen, durch eine grosse Flachbogennische mit dem Reiterbild Ludwigs XII und besonders durch den mächtigen Beffroi, der sich über der Mitte der Façade erhebt, ausgezeichnet ist. Das Gebäude wurde 1499 begonnen und ist gleichwohl noch vollständig im gothischen Styl durchgeführt, abermals ein Beweis wie fest und wie lange die bürgerlichen Kreise damals im Gegensatz zum Hofe an der einheimischen Ueberlieferung festhielten.

§. 11.

Das Schloss zu Amboise.

Als Karl VIII von Italien heimkehrte, brannte er vor Eifer, ähnliche Herrlichkeiten ausführen zu lassen, wie er sie dort in den prächtigen Schlössern und Villen gesehen hatte. Vom Kardinal Giuliano della Rovere, dem späteren Papst Julius II, erhielt er das reich verzierte Modell zu einem Palast geschenkt, welches Giuliano da S. Gallo für diesen gearbeitet hatte. Der Künstler musste es ihm selbst nach Lyon bringen, wo der König ihn mit Freuden empfing und reichlich beschenkte.[3] Vor Allem liess aber der König Künstler von Neapel kommen für die Arbeiten, mit welchen er das Schloss zu Amboise (1498) zu verschönern gedachte. Er unternahm dort nach dem Zeugniss Comines[4] so grossartige Bauten »wie sie seit hundert Jahren

---

[1] Gesch. d. Baukunst, Bd. III, S. 113 fg. — [2] Aufn. in Verdier et Cattois, arch. civ. et dom. T. I, p. 172 ff. — [3] Vasari, Vita di Giuliano da San Gallo, ed. Le Monn. T. VII, p. 219. — [4] Comines, l. VIII, cap. 18: «lequel (Charles VIII) estoit en son chasteau d'Amboise, où il avoit entreprins le plus grant edifice que commencea, cent ans a, Roy, tant au chasteau que à la ville, et se peut veoir par les tours, par où l'on monte à cheval, et par

kein König ausgeführt hatte«, und zwar sowohl am Schloss wie in der Stadt. Mit welchem Eifer der König diese Angelegenheit

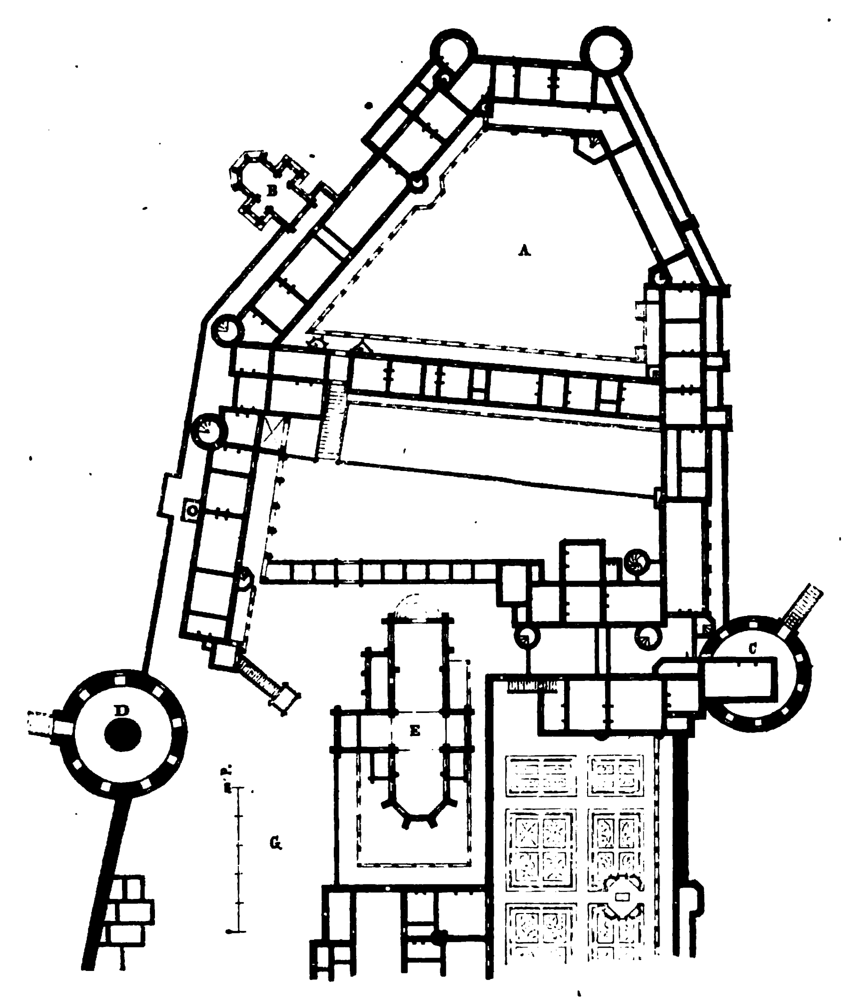


Fig. 7. Schloss zu Amboise. Aeltere Theile. (Du Cerceau.)

betrieb, bezeugt die Quittung eines Nicolas Fagot, welcher bekennt 398 Livres 5 Sols Tourn. erhalten zu haben für den Trans-

---

ce qu'il avoit entreprins à la ville ...... et avoit amené de Naples plusieurs ouvriers excellens en plusieurs ouvraiges, comme Tailleurs et Painctres.»

port mehrerer Tapeten, Bücher, Gemälde, Marmore und Porphyrsteine und anderer Gegenstände, sowie für den Unterhalt von 22 Werkleuten, die der König für seine Arbeiten von Neapel nach Amboise hatte kommen lassen.[1]

Das Schloss von Amboise[2] ist noch immer ein ansehnlicher Bau, der sich mit seinen mächtigen Thürmen und seiner hochgelegenen Terrasse dominirend an dem hohen Ufer der Loire erhebt. Von den Bauten Karls VIII rühren nach Comines Zeugniss die beiden gewaltigen Thürme C, D, von beinahe 40 Fuss Durchmesser, in denen man auf einer 20 Fuss breiten Rampenstiege bis auf die Höhe der Terrasse und des eben so hoch gelegenen Schlosshofes zu Pferde gelangen konnte. Den innern Hof A umziehen auf zwei Seiten Arkaden, die bei der unregelmässigen Anlage in einem spitzen Winkel zusammentreffen. Zahlreiche Wendeltreppen springen nach innen vor und bewirken die Verbindung in diesen älteren Theilen des Baues. Ein Saal von beträchtlicher Grösse bildet noch heute den wichtigsten Theil der inneren Räumlichkeiten. Nach aussen flankiren mehrere runde Thürme die Ecken des Schlosses. Eine kleine kreuzförmige Kapelle B mit polygonem Chorschluss, noch völlig gothisch angelegt und ausgeführt, tritt ebenfalls aus der Umfassungsmauer vor. Sie scheint derselben Zeit anzugehören, ist aber unter der Restauration durch den Herzog von Orleans wieder hergestellt worden.

§. 12.

Das Schloss zu Blois.

Ein frühzeitiger Tod raffte Karl mitten in seinen Unternehmungen hin, und die in so grossem Styl begonnenen Bauten blieben unvollendet. Ludwig XII aber in seiner langen und glücklichen Regierung (1498—1515) nahm, erfüllt von der Herrlichkeit italienischer Kunst, diese Bestrebungen wieder auf und suchte sich nicht bloss Kunstwerke von dort zu verschaffen, sondern auch Künstler für sich zu gewinnen. Er berief den Veroneser Fra Giocondo, von welchem Vasari[3] berichtet, er habe zwei schöne Brücken über die Seine erbaut und sonst noch viele Werke in Frankreich für den König ausgeführt. In Wahrheit ist aber nur eine Brücke, die von Notre Dame, nachweislich

[1] Fontanieu, portef. 149: «vingt deux hommes de mestier, lesquels par somme icelluy Seigneur a fait venir du dit Napples pour ouvrer de leur mestier à son devis et plaisir.» cf. Comines, ed. Mlle. Dupont. Paris 1843. T. II, p. 585 Note. — [2] Aufn. bei Du Cerceau, T. II. Histor. Notizen in L. de la Saussaye, Blois et ses environs, p. 202 ff. — [3] V. di Fra Giocondo T. IX, p. 159 u. Note 2.

von Fra Giocondo erbaut worden, nachdem die alte Brücke im November 1499 eingestürzt war.[1] Erst im Herbst 1512 ward die neue steinerne, mit Buden besetzte Brücke gänzlich vollendet. Im Uebrigen lässt sich weder aus Urkunden, noch aus dem Styl der Bauten Ludwigs XII irgendwie die von Vasari gerühmte Thätigkeit des kunstverständigen Frate beglaubigen. Auch von der alten »cour des comptes« im Justizpalast zu Paris lässt sich, nach den Stichen Israel Sylvestre's zu urtheilen, kein Schluss auf die Betheiligung Fra Giocondo's ziehen.

Aber das glänzendste Denkmal setzte der König seiner Kunstliebe im Neubau des Schlosses von Blois.[2] Aus der Stadt Blois ragen zwei Hügel auf, von denen der steilere durch die Kathedrale, der minder hoch aufragende durch die ausgedehnten Baulichkeiten des königlichen Schlosses bekrönt wird. Das Schloss, dessen Geschichte bis in die römische Epoche hinaufsteigt, wo es am Ende des VI Jahrhunderts als Castrum auftritt, war im Mittelalter eine feudale Festung, zuerst unter den Grafen von Blois, dann unter den Herzogen von Orleans. Im Jahr 1433 wird von bedeutenden Arbeiten daselbst berichtet, die jedoch ausschliesslich den Befestigungswerken galten. Seit der Mitte des XV Jahrhunderts veränderte es wie so viele Schlösser des Mittelalters seinen Charakter und wurde aus der kriegerischen Veste der Feudalzeit ein glänzender fürstlicher Wohnsitz. Ludwig XII, der für seine Geburtstätte eine lebhafte Vorliebe hatte und meistens hier residirte, brachte diesen Umbau mit aller Opulenz seiner Zeit zu Ende und erbaute das Schloss, wie Jean d'Auton sagt, ganz neu und mit wahrhaft königlichem Aufwand.[3]

Der imposante Bau zeigt im Wesentlichen verschiedene Baugruppen.[4] Der älteste Theil, zur Rechten des Eintretenden, bildet die nordöstliche Ecke des Ganzen. Er besteht aus dem grossen Saal H der mittelalterlichen Notablenversammlung und trägt das Gepräge des XIII Jahrhunderts, der Zeit des h. Ludwig. Steinsäulen mit frühgothischen Kapitälen und Spitzbögen theilen den 50 Fuss breiten, 90 Fuss langen Saal in zwei Schiffe, deren jedes eine spitzbogige Holzbedeckung hat. Diese oberen Theile stammen aus der Zeit Ludwigs XII. Dem Baue dieses Königs

---

[1] Humbert Vellay, chroniques, cap. 13 erzählt, dass der König die eingestürzte Brücke «fit rebâtir de pierre avec beaucoup de curiosité, et le rendit plus beau et commode qu'il n'avoit été auparavant.» — [2] Aufn. bei Du Cerceau, Tom. II und in den Monum. Histor. Vgl. dazu das Geschichtliche in L. de la Saussaye, hist. du château de Blois. 4. édit. Blois et Paris 1859. 8. — [3] «tout de neuf et tant somptueux que bien sembloit oeuvre de Roy.» — [4] Wir geben trotz einiger Ungenauigkeiten den Grundriss nach Du Cerceau, der die Umgestaltungen der Zeit Gastons noch nicht kennt. Den heutigen Zustand stellt der Grundriss in den Monum. Hist. dar.

gehört sodann der östliche Flügel B, der sich im rechten Winkel an der Südseite E fortsetzt und dort die Kapelle J auf-

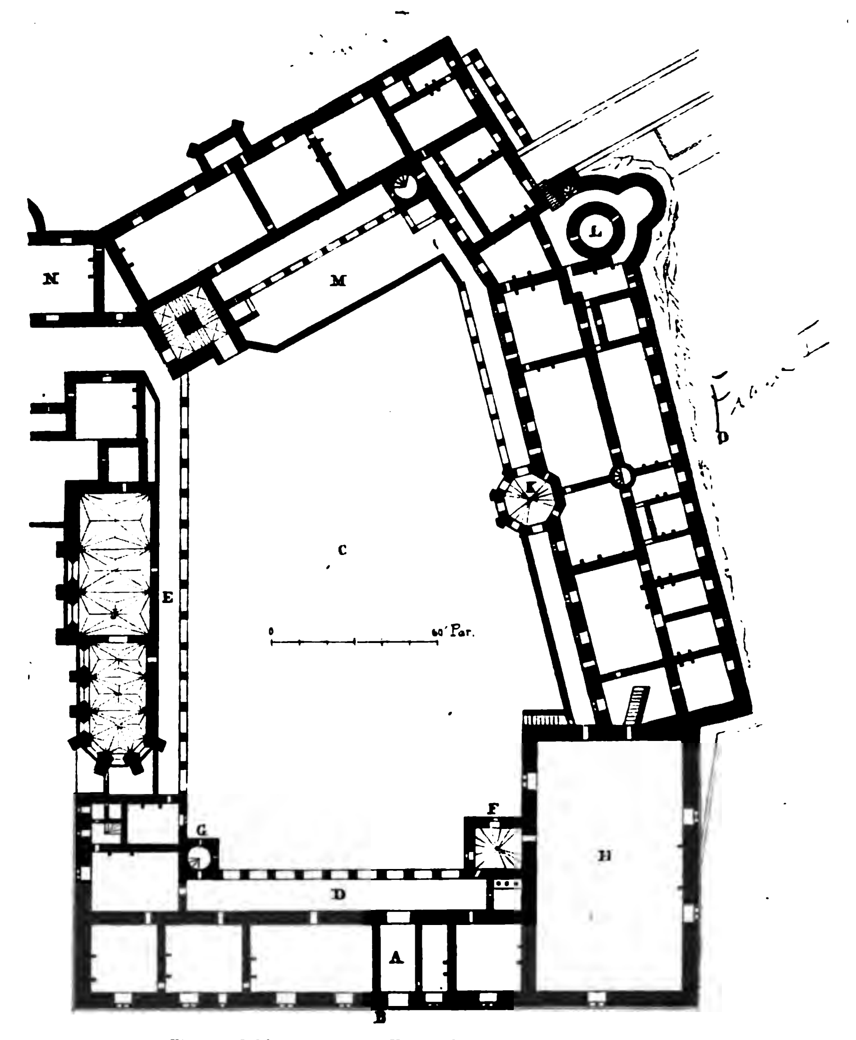


Fig. 8. Schloss zu Blois. Erdgeschoss. (Du Cerceau.)

nimmt. Der Bau Franz I, von welchem später zu sprechen ist, erstreckt sich in schiefem Winkel an der gegenüberliegenden nördlichen Seite O und bildete ehemals mit einem westlichen Flügel M den Abschluss. An die Stelle dieses letzteren trat

später der nüchterne Bau Gaston's von Orleans. Wir haben es hier zunächst mit dem Werk Ludwigs XII zu thun.

Die Hauptfaçade B, nach Osten gelegen, 160 Fuss lang, unregelmässig eingetheilt, ist wie der ganze Bau Ludwigs in seiner Masse aus Ziegeln aufgeführt, nur der Sockel, die Einfassungen der Fenster und Thüren, das reiche Kranzgesims mit seiner aus Fischblasen zusammengesetzten Balustrade, die Fenstergiebel des Daches und endlich sämmtliche Ecken und Pilaster sind aus Hausteinen gearbeitet. Die Fenster des Erdgeschosses und des oberen Stockwerkes sowie die des Dachgeschosses sind in ungleicher Axentheilung, rein nach dem innern Bedürfniss angelegt. Doch macht sich ein Streben nach möglichster Gleichheit der Abstände bemerklich. Ihre steinernen Kreuzstäbe, die Säulchen und Einkehlungen der Umfassung sowie die überschneidenden Rundstäbe, endlich die auf Consolen ruhenden Krönungen gehören durchaus noch dem gothischen Style. Dasselbe gilt von den Balustraden der beiden Altane am letzten und vorletzten Fenster, von den phantastischen Maasswerken des Hauptgesimses, von der Form der Lisenen und endlich von den Krönungen der Dachfenster, deren geschweifte Spitzbögen mit Krabben und Kreuzblumen ausgestattet und mit Fialen eingefasst sind. Nur einmal, an dem ersten Dachfenster (zur Rechten) kommt ein Renaissancemotiv vor, da statt der Fialen Pilaster, von Delphinen bekrönt, angebracht sind. In den Bogenfeldern der Dachfenster sind mehrmals das Wappen von Ludwigs erster Gemahlin Anna von Bretagne und die Namenszüge des Königspaares angebracht. Das Portal, unsymmetrisch an der rechten Seite angebracht, besteht aus einem hohen halbkreisförmigen Bogen, neben welchem ein kleines Pförtchen in gedrücktem Rundbogen dem Fussgänger sich öffnet. Ueber beiden sieht man das Emblem Ludwigs XII, das Stachelschwein mit der Krone, über dem Haupteingang ausserdem unter reichem Baldachin auf blauem Grunde mit goldenen Lilien in Hochrelief das Reiterbild des Königs. Diess gehört den Restaurationen an, welche neuerdings unter der meisterhaften Leitung von Felix Duban das ganze Schloss wieder hergestellt haben.

Die innere Façade nach dem Hofe wird an der östlichen und südlichen Seite im Erdgeschoss durch Arkaden D, E gebildet, deren sehr gedrückte Bögen auf Pfeilern ruhen, die abwechselnd rautenförmige Felder mit Lilien oder nach Art der italienischen Renaissance ein Rahmenwerk mit Arabeskenfüllung zeigen. Diess sind die einzigen entschiedenen Anklänge an italienischen Styl, während alles andre, die Bogenprofile, Fenstereinfassungen, Gesimse und Balustraden bis zu den Fialen und Giebeln der Dachfenster noch gothisch ist. Die Verbindung mit dem oberen

Geschoss wird in den beiden Ecken rechts und links vom Eingange durch Wendeltreppen F, G, von denen die zur Rechten sich durch grössere Anlage und reicheren Schmuck und ihr unmittelbares Ausmünden auf den grossen Saal als Haupttreppe erweist, bewerkstelligt. Besonders schön und reich geschmückt mit acht Rippen ist ihr Gewölbeschluss. Das obere Geschoss besteht aus einer einfachen Reihe verbundener Räume von 26 Fuss Tiefe, der Hauptsaal 42 Fuss lang.

In dem südlichen Flügel liegt die einschiffige, polygon geschlossene Kapelle J mit reichen Sterngewölben und Fischblasenfenstern, durchaus noch ein Werk des gothischen Flamboyants, neuerdings wieder hergestellt. Noch stammt aus Ludwigs XII Zeit, in seinen Grundlagen sogar noch aus dem früheren Mittelalter, der runde Thurm L in der nordwestlichen Ecke des Schlosses, der später ganz in den Bau Franz I hineingezogen wurde.

Ueber den Architekten des Baues wissen wir nichts. Der Styl spricht jedenfalls eher gegen als für Fra Giocondo. Dagegen ist durch neuere Entdeckungen[1] festgestellt, dass *Colin Biart* »maître maçon en la ville de Blois«, sowohl am Schloss von Blois wie an dem von Amboise beschäftigt war. Allem Anscheine nach, da er wie wir bald sehen werden auch durch den Kardinal Amboise nach Gaillon berufen wurde, müssen wir ihn als einen sehr tüchtigen weit bekannten Meister betrachten.

§. 13.

Schloss Gaillon.

Der grösste Förderer der Renaissance in Frankreich war Ludwigs XII Minister Kardinal Georg von Amboise, Erzbischof von Rouen, einer der erleuchtetsten Staatsmänner seiner Zeit. Er wusste sich aus Italien Bücher und Kunstwerke zu verschaffen und schmückte damit sowohl den erzbischöflichen Palast zu Rouen als auch sein Schloss Gaillon. Bedeutende Summen, die ihm grossentheils aus den Strafgeldern der aufständischen italienischen Städte flossen, wendete er auf den Neubau dieser Schlösser. Nicht weniger als 153,600 Livres, eine Summe die jetzt das Zwanzigfache gelten würde, betragen laut den noch vorhandenen Rechnungen die Gesammtkosten des Baues von Gaillon, und doch übertrafen die Baukosten des erzbischöflichen Palastes zu Rouen

---

[1] Bulletin archéol. Jahrg. 1843 p. 469 «Colin Biart ..... entr'aultres a esté a conduire le commencement des pons Notre-Dame de Paris. Depuys fust appellé ...... au chasteau d'Amboyse, et depuys au chasteau de Blois, qui sont choses somptueuses et de grant entreprise.»

diese noch um ein Drittel.[1] Dort entstand u. A. eine prachtvolle Galerie im Garten mit einer marmornen Fontaine, sodann eine Kapelle und ein Oratorium. Von diesen Werken ist nichts erhalten, dagegen besitzen wir von Gaillon, das 1792 verkauft und schmählich verwüstet wurde, wenigstens einige Ueberreste in der Ecole des beaux arts zu Paris, die Aufnahmen bei Du Cerceau und die vollständigen Baurechnungen, die uns einen umfassenden Einblick in den künstlerischen Betrieb der damaligen Zeit verstatten. Obwohl das Schloss nicht Privatbesitz Amboise's war, sondern dem Erzbisthum Rouen gehörte, und obwohl er in seinem vielbeschäftigten Leben nur selten und auf wenige Tage dort weilen konnte, betrieb der hochsinnige Prälat aus reiner Begeisterung für die Kunst den Bau von 1502 bis zu seinem Tode 1510 mit allem Eifer. Bisweilen erscheint er um nach den Bauten zu sehen, sich ihres Fortgangs zu freuen, dann aber muss — so wenig war dort für die nothdürftigsten Einrichtungen gesorgt — alles Erforderliche bis auf die Lebensmittel von Rouen mitgenommen werden, und es kommt sogar vor, dass man sich Betten leihen musste. Dabei wird alles mit der höchsten Pracht ausgeführt, für die Arkaden werden marmorne Pfeiler und Medaillons aus demselben Material beschafft, und ein reich geschmückter Marmorbrunnen wird sogar aus Italien herbeigeholt.

Gaillon[2] liegt zehn Meilen von Rouen entfernt, eine Viertelmeile von der Seine auf hügeligem Terrain, welches eine reiche Aussicht gegen Osten gewährt. Im Mittelalter unter Philipp August war es eine starke Veste, die im XIII Jahrhundert in Besitz der Erzbischöfe von Rouen kam und im XV Jahrhundert von den Engländern durch Schleifung der Mauern und des Donjons zerstört wurde. Bald darauf stellte der Kardinal d'Estouteville das Schloss wieder her, und in diesem Zustande fand es Georg von Amboise. Dieser schloss bei seinem Neubau (Figur 9) sich an das Bestehende an, bewahrte die Hauptmauern mit den Thürmen und den Gräben und behielt somit die unregelmässig dreieckige Gestalt des Ganzen bei. Ueber den Graben L führte eine Zugbrücke, vertheidigt bei der Pforte a durch zwei Thürme, zu dem Haupteingang b c. Dieser lag in einem viereckigen Pavillon H, mit kleinen Thürmen auf den Ecken, an welchen sich zur Rechten und zur Linken G die Gebäude Estouteville's anschlossen. Von hier gelangte man zu dem äusseren Hofe A, und aus diesem durch die Galerie E zu dem Haupthofe B. Auch dieser ist unregelmässig angelegt und an zwei Seiten mit Ar-

---

[1] A. Deville, comptes des dépenses de la construction du château de Gaillon. Paris 1850. 4. Mit Atlas in fol. p. XX ff. — [2] Ausser den Zeichnungen bei Deville vgl. die Aufnahmen bei Du Cerceau, T. I.

kaden D, E ausgestattet, die im Erdgeschoss offen, im obern Stockwerk geschlossen waren. Zwei vortretende polygone Thürme in den entgegengesetzten Ecken, f, m, enthalten die Wendelstiegen zum oberen Geschoss. Sie stehen zugleich mit den Galerieen in Verbindung und vermitteln durch dieselben den Eintritt in die Gemächer. Die Haupttreppe f' ist nach aussen auf Pfeilern mit offenen Bögen stattlich aufgeführt. In der Mitte des Hofes stand die berühmte Marmorfontaine g. In der nord-

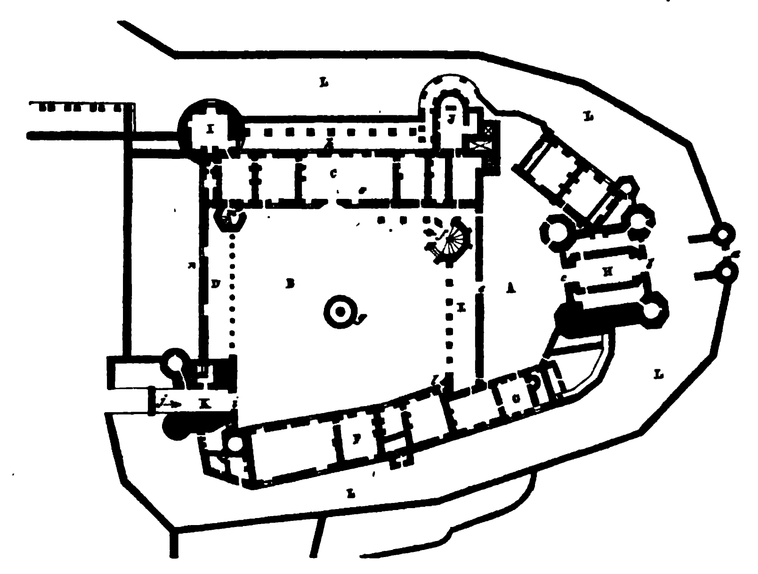
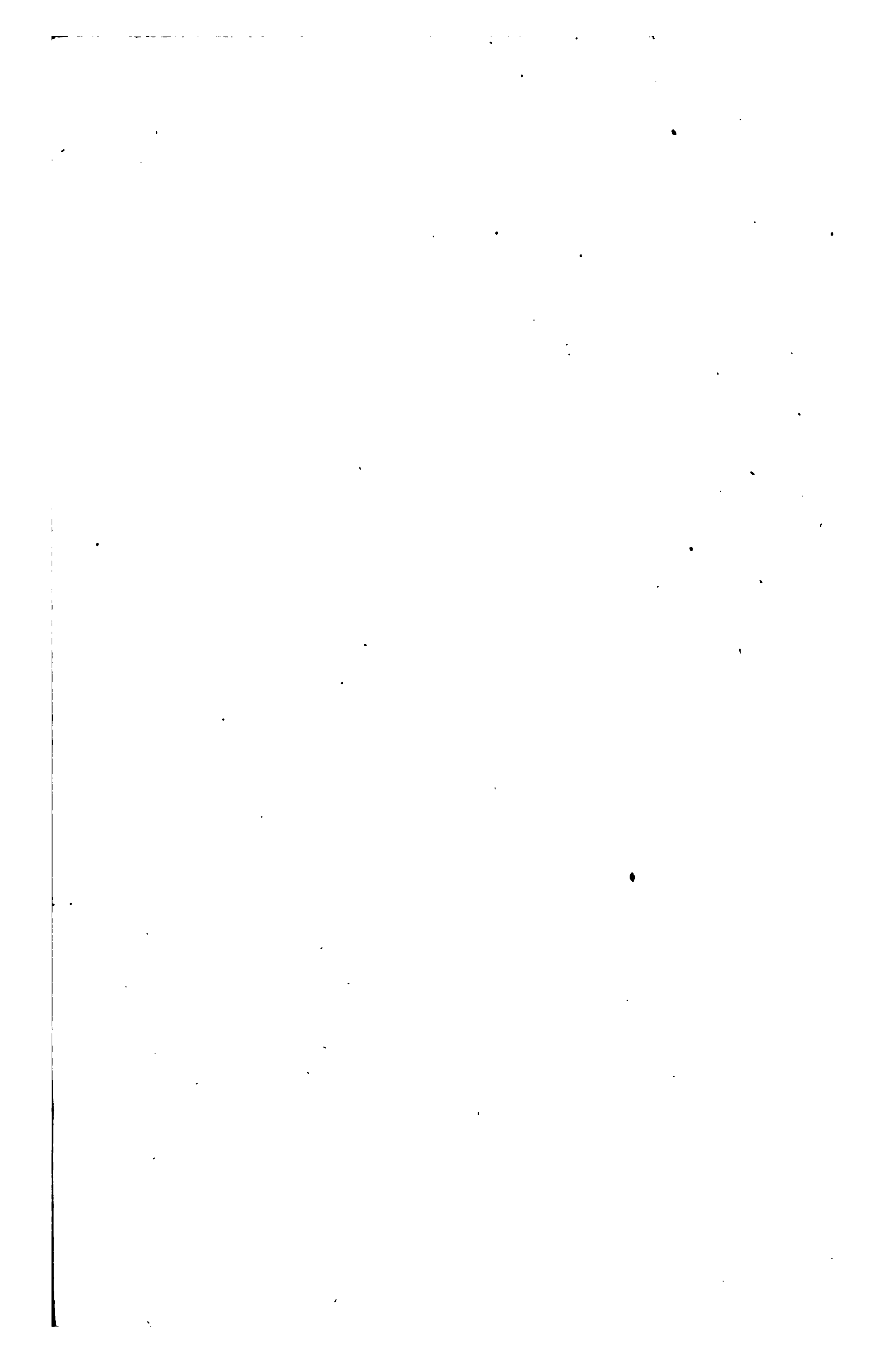
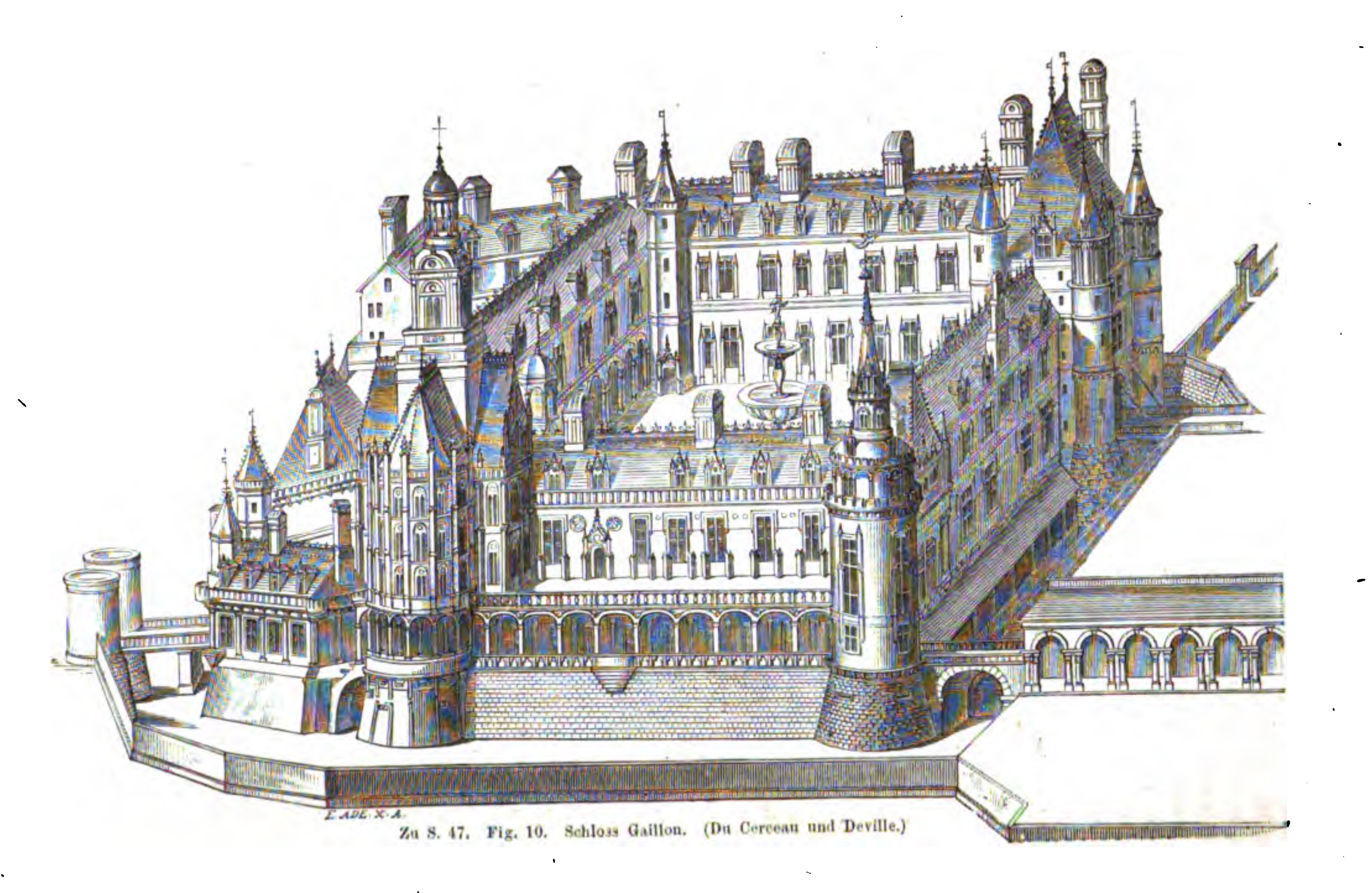


Fig. 9. Schloss Gaillon. Erdgeschoss. (Du Cerceau).

westlichen Ecke des Hofes erhob sich ein viereckiger Pavillon K, nach aussen mit kleinen Thürmen auf Kragsteinen flankirt, durch welchen man über eine Zugbrücke nach einer grossen Terrasse und von dort in die ausgedehnten Gartenanlagen gelangte.

Das Hauptgebäude C, »la grante maison« genannt. besteht aus einer Reihe von Gemächern, vor welchen sich nach aussen eine prachtvolle Galerie h auf Marmorpfeilern hinzog. An der einen Ecke wurde dieselbe durch einen grossen runden Thurm I flankirt, an der entgegengesetzten Seite durch die Kapelle J. Die gegenüberliegende unregelmässige Partie des Gebäudes F G hiess nach dem ausführenden Architekten das Haus Pierre de Lorme. Auch der Pavillon K, welcher die Verbindung mit dem Garten herstellt, trug den Namen dieses Meisters. Der Garten selbst bildete ein Blumenparterre von gewaltiger Ausdehnung,





Zu S. 47. Fig. 10. Schloss Gaillon. (Du Cerceau und Deville.)

540 Fuss breit und doppelt so lang, an der südöstlichen Langseite in ganzer Länge von einer offenen Galerie eingefasst, die auf einen kleinen Pavillon mündete. Die Mitte des Gartens zeigte unter einer Volière einen Springbrunnen. Vom Garten gelangte man in den Park mit seinen prachtvollen Baumgruppen, von wo eine lange Allee zu der Eremitage und dem «weissen Hause» führte, einer Anlage, die der zweite Nachfolger Amboise's, Carl von Bourbon, in ziemlich barockem Styl, aber mit grosser Pracht hinzugefügt hatte. Der ganze Park umfasste einen Flächenraum von 800 Morgen.

Die Gesammterscheinung des Schlosses (Figur 10) mit seinen hohen Dächern, Kaminen und zierlich gekrönten Dachfenstern, mit den zahlreichen Thürmen, Nebenthürmen und der gothischen Kapelle war ein überaus malerischer, noch ganz im Sinne des Mittelalters. Nur die Arkaden mit ihren gedrückten Rundbögen, die Medaillons und die Pilaster gehören der Renaissance an. Aber diese neuen Elemente mischen sich viel stärker als in Blois mit den gothischen Formen, und der Uebergangstyl tritt in Gaillon zum ersten Mal entscheidend auf. Alle Theile des Gebäudes waren aufs Reichste geschmückt, besonders glänzend die nach aussen liegende Galerie, deren Bögen auf neun Marmorpfeilern ruhten. Ueber den Archivolten waren Marmormedaillons mit antiken Brustbildern angebracht. In dem grossen runden Thurm dieser Seite lag das Kabinet des Kardinals, dessen geschnitzte Holzdecke von Azur und Gold schimmerte. Ausserdem werden in diesem Haupttheile der Wohnung ein grosser Saal, ein Zimmer mit vergoldeter Ledertapete und ein anderes mit grünem Velourteppich erwähnt. Der Saal maass über 100 Fuss Länge bei 48 Fuss Tiefe. Er stand gleich den übrigen Zimmern in unmittelbarer Verbindung mit einer prächtigen Terrasse, die von der Marmorgalerie getragen wurde.

Besonders glänzend war die Kapelle ausgestattet, die nach aussen durch ihren mit offner Laterne bekrönten Glockenthurm sich bemerklich machte. Mit vergoldetem Blei in zierlichen Ornamenten bedeckt, schmückten ihn die Figuren von Sibyllen und einer Sirene. Der Altar der Kapelle war ganz aus Marmor gearbeitet, mit den Reliefbildern der zwölf Apostel, die Chorstühle mit Ornamenten und Figuren in kunstvollem Schnitzwerk bedeckt,[1] die achtzehn Fenster mit Glasmalereien, welche noch im Anfang des XVIII Jahrhunderts die Bewunderung erregten.[2] Selbst die Wände der Kapelle waren mit Gemälden geschmückt, welche Andrea Solario von Mailand in zwei Jahren bis 1509

[1] Deville im Atlas Taf. 12 u. 13 giebt Zeichnungen derselben. — [2] Felibien, entret. III, p. 83.

ausgeführt hatte. Von ihm war auch das Altargemälde der Kapelle, die Geburt Christi darstellend.[1] Den oberen Theil des Altars bildete ein Marmorrelief von Michel Colomb, St. Georg den Drachen tödtend, gegenwärtig im Museum des Louvre aufbewahrt,[2] während die Bruchstücke der unübertrefflichen Chorstühle, die den höchsten Luxus dekorativer Pracht in Verbindung gothischer Elemente mit Renaissanceformen zeigen, in die Kirche von St. Denis gekommen sind. Unter den Treppen zeichnete sich durch ihre feinen Ornamente, den plastischen Schmuck, die durchbrochenen schwebenden Schlusssteine des Gewölbes und den kupfernen St. Georg, welcher das Dach krönte, die grosse zur Kapelle führende Hauptstiege aus.

Die Arkaden des Hofes, auf reich dekorirten Pfeilern ruhend, mit Arabesken von delikatester Behandlung geschmückt, die Fenster über ihnen mit marmornen Medaillons römischer Kaiser, endlich die Dachfenster mit ihren pyramidalen Krönungen gaben der Architektur des Hofes nicht geringeren Reiz. Ueber den Arkaden sah man sogar ein langes Marmorrelief, welches die Schlacht von Genua und den siegreichen Einzug der Franzosen in diese Stadt darstellte. Bemalte Hirschköpfe von Holz auf einem Grunde von Laubwerk schmückten die untere Galerie, während die obere an ihren Gewölben mit Azur und Gold bemalt war. Der ganze Hof war mit einem Pflaster von schwarzen, grauen und grünen Platten in teppichartigen Mustern bedeckt, empfing aber seinen Hauptschmuck durch den hohen mit plastischen Werken gezierten Springbrunnen, welchen die Republik von Venedig dem Kardinal geschenkt hatte. Von allen diesen Schönheiten ist nichts erhalten als das Portal des äusseren Hofes, das Werk Pierre Fain's von Rouen, welches gegenwärtig den Hof der Ecole des beaux arts in Paris abtheilt. Es giebt mit seinen gedrückten Rundbögen und den arabeskengeschmückten Pilastern einen annähernden Begriff von dem ehemaligen Glanz dieses Baues, den die Revolution bis auf einige nackte Mauern verwüstet hat (Fig. 11).

§. 14.

Die Künstler von Gaillon.

Die Baurechnungen von Gaillon,[3] die einen vollständigen Einblick in die gesammte Unternehmung gewähren, geben uns

---

[1] «Ung beau tableau de la nativité de nostre Seigneur que a faict maistre André de Solario, peintre de Monseigneur.» Deville, a. a. O. p. 540. cf. p. LXXI. — [2] Barbet de Jouy, Description des sculptures modernes du Mus. Imp. du Louvre, Nr. 84. — [3] Das Folgende beruht auf der musterhaften schon erwähnten Arbeit A. Deville's.

auch Aufschluss über die dabei betheiligten Künstler. Gegenüber den so oft wiederholten Behauptungen von der Heranziehung italienischer Architekten, namentlich Fra Giocondo's, zu den französischen Bauten dieser Epoche ist es zunächst von Werth festzustellen, dass kein hervorragender italienischer Architekt in den Rechnungen genannt wird, dass nur in untergeordneter Weise drei italienische Künstler gegenüber von mehr als hundert französischen beim Bau vorkommen, dass offenbar der Plan und die Ausführung des Ganzen von einheimischen Künstlern ausgeht. Diese waren freilich keine berühmten Architekten im modernen Sinne, sondern schlichte Bau- und Maurermeister nach Art des Mittelalters. Sie gingen aus zweien der angesehensten Künstlerschulen des Landes, der von Rouen und der von Tours hervor, deren Tradition bis ins frühe Mittelalter hinaufreicht. Oft sind mehrere gleichzeitig an verschiedenen Theilen des Baues beschäftigt, jeder für sich selbständig arbeitend; bisweilen löst der eine den andern in derselben Arbeit ab. Was das Ganze dadurch an einheitlicher Strenge einbüsste, gewann es ganz im Geiste des Mittelalters an bunter Mannigfaltigkeit und origineller Frische. Wir erwähnen kurz die Hauptmeister und ihre Thätigkeit am Baue.

Als solche lernen wir unter den Baumeistern in erster Linie kennen *Guillaume Senault* von Rouen.[1] Er entwirft die Pläne zum Hauptgebäude und arbeitet von 1502 bis 1507 an der Ausführung desselben. Er wird mehrmals auch anderwärts zu wichtigen Unternehmungen als Sachverständiger berufen, so beim Bau der neuen Thürme an den Kathedralen zu Rouen und zu Bourges. Auch an dem neuen erzbischöflichen Palast zu Rouen war er betheiligt. — *Pierre Fain*, ebenfalls von Rouen,[2] errichtete für 18,000 Livres die Kapelle und die zu derselben führende Haupttreppe. Ausserdem ist er der Schöpfer des jetzt in der Ecole des beaux arts aufgestellten Portals (Fig. 11), für welches er 650 Livres empfing. Wir finden ihn ferner bei den Bauten des erzbischöflichen Palastes zu Rouen, welchen er in den Jahren 1501 und 1502 vorstand. Später vertraute ihm der Abt von St. Ouen, Antoine Boyer, genannt »le grand bâtisseur«, den Bau einer neuen Abtwohnung. — Der dritte Meister ist *Pierre de Lorme*,[3] ebenfalls von Rouen, von dem ausdrücklich bemerkt wird, dass er in antiker wie in französischer Weise zu arbeiten verstehe.[4] Auch er war am erzbischöflichen Palast zu

[1] Deville, p. XCIII ff. — [2] Ebend. p. XCVII ff. — [3] Ebend. p. XCIX ff. — [4] Ebend. p. 405: «Pierre de Lorme, maçon, a fait marché de faire et tailler à l'entique et à la mode Françoise les entrepiez qu'il fault à asseoir les medailles soubz la tarasse basse du grant corps d'ostel.»

Rouen thätig gewesen. In Gaillon führte er den Umbau der alten vom Kardinal Estouteville errichteten Theile, erbaute den nach ihm benannten Flügel des Schlosses, welcher der »grande maison« gegenüber liegt, und den Pavillon, der die Verbindung mit der Terrasse und dem Garten herstellt.

Neben diesen Meistern von Rouen sind noch zwei hervorragende Künstler aus der Touraine in Gaillon beschäftigt: *Colin*

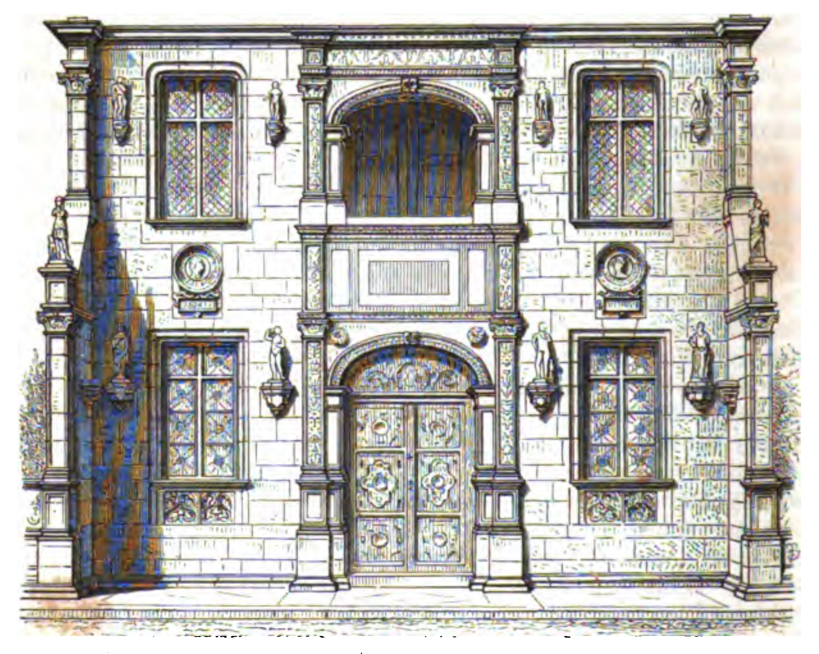


Fig. 11. Portal von Gaillon. (Baldinger nach Photogr.)

Biart von Blois,[1] der mehrmals zur Besichtigung der Bauten berufen und als Architekt von Gaillon bezeichnet, ausserdem für den Bau der Thürme in Rouen und Bourges herbeigezogen wird, die Notre Dame-Brücke in Paris errichtet und an den Schlossbauten von Amboise und Blois betheiligt ist.[2] Sodann *Pierre Valence* von Tours,[3] ein ungemein vielseitiger Künstler, der als Steinmetz und Maurermeister, Zimmermeister, Schreiner, Maler und Hydrauliker verwendet wird. Er hat vorzüglich mit den Bauten im Garten, der grossen Laube und Volière, dem Pavillon und der Kapelle daselbst zu thun. Namentlich arbeitet er die

[1] Deville, p. CV ff. — [2] Vgl. S. 44, §. 12. — [3] Ebend. p. CVIII ff.

Holzverkleidung der grossen Galerie im Garten und führt das Wasser aus dem Park in das Schloss, leitet die Aufstellung des Springbrunnens und bringt ihn in Gang. In Rouen ist er beim erzbischöflichen Palast beschäftigt, wo er einen emaillirten Fussboden legt. Bei der Berathung wegen des neuen Thurms der Kathedrale, ob derselbe mit einer Spitze oder Terrasse enden solle, stimmt er sammt den übrigen Baumeistern für Ersteres, das Kapitel aber entscheidet für Letzteres. Auch hierin erkennt man den Kampf der alten Zeit mit der neuen, der gothischen Traditionen mit den antiken Anschauungen.

Neben diesen Hauptmeistern sind manche andere in mehr untergeordneter Stellung thätig. Wir heben nur zwei Italiener [1] hervor: *Bertrand de Meynal* aus Genua, der den marmornen Brun[illegible] [illegible]brachte und aufrichtete und an den Dekorationen des Mar[illegible]rs in der Kapelle arbeitete, und *Geraulme Pacherot*, ein [illegible]oise ansässiger Italiener, der ebenfalls am Brunnen und [illegible]rbeitet, auch am Portal beschäftigt ist und verhältniss[illegible] bedeutenden Lohn empfängt.

[illegible]usser diesen Baumeistern sind sieben Bildhauer (»ymaginiers«) mit der überaus reichen plastischen Ausstattung betraut. [2] *Hance* oder *Jean de Bony* macht im Jahr 1508 einen St. Johann für den Pavillon im Garten, wofür er 12 Livres empfängt; dann »ung monstre, une melusine, des anges de boiz« für 24 Livres, ferner 15 Hirschköpfe von Holz für die untere Galerie, endlich das Modell zu einem kupfernen St. Georg, der das grosse Stiegenhaus krönen sollte. — *Michel Columb*, oder *Michault Coulombe*, ein trefflicher Meister, arbeitet das obere Marmorrelief für den Altar der Kapelle, St. Georg den Drachen tödtend, welches man jetzt im Museum des Louvre sieht. Dieser Meister gehörte zur Schule von Tours und führte sein Werk nicht an Ort und Stelle aus, sondern in seiner heimischen Werkstatt. Er erhielt dafür die für jene Zeit bedeutende Summe von 300 Livres. Mit den umfangreichsten Aufträgen war aber *Antoine Juste*, der als Florentiner bezeichnet wird, betraut. Er arbeitete die zwölf alabasternen Apostel für die Kapelle, den grossen Marmorfries mit der Schlacht von Genua, eine Büste des Kardinals und mehrere andere Werke, für welche er im Ganzen die Summe von 447 Livres empfing, wenig im Verhältniss zu Michel Columb. Endlich wurde ein Mailänder Künstler *Lorenzo de Mugiano* noch mit den drei Marmorstatuen des Königs, des Kardinals und seines Neffen, des Statthalters von Mailand, beauftragt. Diese Werke wurden von Italien nach Gaillon geschafft.

---

[1] Deville, p. CIII. — [2] Ebend. p. CXIX ff.

Unter den 40 Malern, die ausserdem erwähnt werden, ist nur *Andrea de Solario*[1] von hervorragender Bedeutung. Alle übrigen haben bloss mit dem Vergolden und Bemalen der architektonischen und dekorativen Theile zu thun. Der Aufwand für diese Arbeiten, die häufige Erwähnung von Gold, Azur und andern kostbaren Farben beweist aber den Umfang und die Bedeutung dieses malerischen Schmucks. Für die Ausführung der Fenster und ihrer Glasgemälde sind fünf Glasmaler[2] angestellt. Als Verfertiger der kostbaren geschnitzten Chorstühle[3] werden *Pierre Cornedieu*, *Jehan Dubois* und *Richart Delaplace*, sowie *Richart Guerpe* genannt. Ausserdem fehlt es nicht an Erzgiessern, Kunstschmieden, Bleiarbeitern, Goldschmieden, und endlich werden fünf Miniaturmaler (»enlumineurs«) genannt, die für die Bibliothek von Gaillon thätig waren.

§. 15.

Denkmäler zu Rouen.

Von den zu Gaillon beschäftigten Künstlern gehörte die Mehrzahl der alten bedeutenden Schule an, welche in der Hauptstadt der Normandie während des ganzen Mittelalters in Blüthe stand. Dass in diesem künstlerischen Mittelpunkt nicht minder erhebliche Arbeiten ausgeführt wurden, erfuhren wir schon aus den Rechnungen von Gaillon; aber von dem erzbischöflichen Palast sowie von dem Sitze der Aebte von St. Ouen ist nichts übrig geblieben. Die verschwenderische Prachtdekoration an der Façade der Kathedrale und an St. Maclou, obwohl in dieser Epoche entstanden, haben wir hier zu übergehen, da sie durchaus noch die Sprache des gothischen Styls redet. Dagegen ist Einiges von Profanbauten erhalten, das den Uebergangstyl dieser Zeit, in welchem die alte und die neue Kunst wetteifern, zur vollen Erscheinung bringt. Hierher gehört vor Allem der **Justizpalast**,[4] von dem der linke Flügel und der grösste Theil des Mittelbaues, seit 1493 aufgeführt, alt ist, während das Uebrige, besonders der symmetrische Abschluss durch einen rechten Flügel, der neuen trefflichen Restauration angehört. Ungemein reich ist besonders der Mittelbau. Einstöckig über einem niedrigen Erdgeschoss mit flachbogigen Fenstern, erhebt er sich mit seinen gradlinig geschlossenen Fenstern, die aber eine elegante flachbogige Einfassung haben. Reich entwickelte Strebepfeiler, mit hohen schlanken Fialen bekrönt, theilen die Fläche; eine Dach-

[1] Deville, p. CXXXV fg. — [2] Ebend. p. CXXXVII fg. — [3] Ebend. p. CXXXIX ff. — [4] Taylor et Nodier, Voyages. Normandie, Vol. II, pl. 164. 165. 166.

galerie baut sich mit luftigen Flachbögen empor und hat zur Verbindung mit den Strebepfeilern zierliche Fialen und Statuen als Bekrönung. Die hohen Dachfenster schliessen mit schlanken Giebeln, und vor ihnen zieht sich die ganz durchbrochene Galerie hin. Alles ist aufs Reichste, dekorirt in überaus graziösen Formen. Der linke Flügel bildet einen einzigen grossen Saal, an den Schmalseiten mit Galerieen und Fenstern. Zwischen den Fenstern sind kleine Wandnischen für Statuen, mit zierlichen Tabernakeln gekrönt, angebracht. Die Decke des grossen Saales zeigt ein spitzbogiges hölzernes Tonnengewölbe mit Oeffnungen für die Dachfenster. In der Mitte der Hauptfaçade ist ein schöner polygoner Erker ausgebaut, noch üppiger dekorirt als alles Uebrige.

Ein Prachtstück des gleichzeitigen Privatbaues ist das Hôtel Bourgtheroulde.[1] Der Hauptbau, in der Intention noch gothisch, mit Strebepfeilerchen, hohen fialenbekrönten Dachfenstern und einem kleinen polygonen Treppenthurm in der Ecke. Aber in dem oberen Geschosse kommen schon Renaissancepilaster mit feinen Reliefornamenten vor, und die Flächen unter und neben den Fenstern sind mit lebendig behandelten biblischen Scenen in flachem Relief bedeckt, ohne architektonischen Plan, rein malerisch. Der linke Flügel dagegen ist ein zierliches Werk der Frührenaissance aus Franz I Zeit, von hohem dekorativem Werth. Unter den Fenstern zieht sich ein Sockel hin mit ausserordentlich graziösen Arabesken in zartem Relief. Dann folgt der naive zierlich ausgeführte Fries mit der Zusammenkunft Franz I und Heinrichs VIII von England, in reicher malerischer Anordnung, aber bescheidener Wirkung. Darüber kommen die Fenster des Obergeschosses zwischen Pilastern, die an ihren Flächen und Kapitälen mit reizenden Arabesken bedeckt sind. Die Fenster zeigen die eleganteste Einfassung, in ihren Wänden candelaberartige Säulchen mit lustigen nackten Kindern und anderem figürlichem Beiwerk. Darüber endlich bildet eine Attica den Schluss, auch sie mit sehr reichen Pilastern und einem historischen Friese, der jedoch etwas zu starkes Relief hat. Das Ganze gehört zum Luxuriösesten und Elegantesten, was diese fröhliche Zeit hervorgebracht; die Verhältnisse sind klein und spielend.

Als eine der köstlichsten Schöpfungen der Zeit muss aber das Haus am Domplatz[2] bezeichnet werden, welches ehemals als Finanzbureau diente und seit 1509 durch den kunstsinnigen

[1] Taylor et Nodier, Voyages. Normandie, Vol. II, pl. 157—163. — [2] Sauvageot, choix de palais, Vol. IV; vgl. Taylor et Nodier, Voyages. Normandie, Vol. II, pl. 172.

Erbauer von Gaillon, Georg von Amboise, aufgeführt wurde. Hier erschliesst sich die volle Grazie der Frührenaissance in einem wahrhaft bezaubernden ornamentalen Spiele, in einer Mannigfaltigkeit der Erfindung und Zartheit der Ausführung, die ihres Gleichen suchen. Friese mit Medaillons, Wappen und Emblemen, letztere gehalten von geflügelten Genien und von ebenfalls geflügelten Stieren, Arabesken des anmuthigsten Linienzuges an jeder Fläche, welche die Lisenen und Pilaster bieten, feine Kapitäle mit Laubwerk und Delphinen, durchbrochene Blumenguirlanden an den Fensterrahmen, endlich üppig reiche Candelaber vor den Fensterpfeilern des Hauptgeschosses, das sind die Elemente, aus welchen diess liebenswürdige Werk sich zusammensetzt. Dabei bemerkt man, wie im Erdgeschoss und der niedrigen Mezzanina über demselben in richtigem Takt alles Ornament im zartesten Relief gezeichnet ist, während in den oberen, dem Auge entfernteren Theilen eine vollere plastische Behandlung herrscht. Das Stachelschwein und das L deuten auf die Zeit Ludwigs XII hin; gothische Nischen mit Fialen auf den Ecken, deren Statuen die Revolution zerstört hat, sind die einzige entschieden mittelalterliche Reminiscenz.

In diese Zeit gehört auch der prächtige grosse Flachbogen, der von dem einfach derben spät gothischen Uhrthurm, dem Beffroi, über die Strasse gespannt ist. Der malerische Effekt des Ganzen wird durch die phantasievolle Ornamentik in graziösen Renaissanceformen noch gesteigert.

§. 16.

Der herzogliche Palast zu Nancy.

Zu den glänzendsten Beispielen dieses Uebergangstyles zählt auch der alte Herzogspalast zu Nancy,[1] der ehemaligen Hauptstadt Lothringens. Ein einheimischer Künstler, *Mansuy Gauvain,*[2] errichtete ihn im Anfang des XVI Jahrhunderts und arbeitete 1512 für das Hauptportal das Reiterbild des Herzogs Anton, welches, 1792 zerstört, in jüngster Zeit durch ein neues ersetzt worden ist. Das einstöckige, in Quadern aufgeführte stattliche Gebäude erstreckt sich in bedeutender Länge an der Südseite der Grande Rue und erhält seinen Hauptschmuck durch ein Prachtportal, das zu den reichsten Schöpfungen dieser Zeit gehört. Aller Luxus des Flamboyant verbindet sich mit den

---

[1] Abb. des Portals in Chapuy, Moyen âge pitt. T. I, pl. 27. Einzelne Ansichten des Aeussern und des Innern, der Treppe, des Hofes sind in Nancy erschienen. — [2] Promenade dans Nancy et ses environs. Nancy 1866. p. 50.

zierlichen Ornamenten der Renaissance zu einem Ganzen, das selbst in dieser Epoche seines Gleichen sucht. Das Portal besteht nach der allgemeinen Sitte der Zeit aus einer breiten, im Flachbogen geschlossenen Einfahrt und einer kleinen niedrigen Pforte für die Fussgänger. Renaissancepilaster, mit Arabesken bedeckt, bilden die Einfassung, aus welcher die gothischen Bogenprofile, die geschweiften Giebel mit Krabben und Kreuzblumen, die ebenso geschmückten Fialen hervorwachsen. Ueber der schmalen Pforte sieht man im Bogenfeld zwei gewappnete Reisige, im Tympanon des Hauptportales dagegen in einer Flachbogennische, die mit kleinen Spitzbögen garnirt ist, das Reiterbild des Herzogs. Ein hohes spitzbogiges Giebelfeld, welches ein phantastisch ausgezackter Bogen füllt, baut sich darüber auf, mit Krabben und Kreuzblumen reich besetzt, und darüber endlich steigt ein hoher Aufsatz empor, an welchem wieder die Renaissance mit ihren Pilastern und Arabesken und muschelbesetzter Bogennische das Wort ergreift, um endlich noch einmal mit hohem geschweiftem gothischem Bogen zu schliessen. Allein diese oberen Krönungen, obwohl mittelalterlich gedacht, sind in Renaissaneformen übersetzt, namentlich die Fialen und andern Aufsätze originell in Candelaber umgedeutet. So gehört diess Werk zu denjenigen, in welchen die Mischung der beiden grundverschiedenen Elemente zwar in all ihrer spielenden Willkür, aber auch mit überwältigender dekorativer Pracht zur Erscheinung kommt.

Auf beiden Seiten neben dem Portal sieht man Fenster im obern Geschoss mit polygon ausgebautem Altan, der in mittelalterlicher Weise auf Consolen ruht und dessen Balustrade aus Fischblasenmustern zusammengesetzt ist. Im Innern gelangt man unmittelbar in eine grosse Halle und von da in den Hof des Palastes, der noch einen Theil seiner alten Säulenarkaden zeigt. Aus der Halle führt eine der bequemsten und breitesten Wendelstiegen, mit zahlreichen Ruhebänken in den tiefen Fensternischen, zum oberen Geschoss. Dieses besteht aus einem einzigen Saal von bedeutender Länge mit geschnitzter flacher Holzdecke und zwei prächtigen Kaminen. Dieser Saal, »Galerie des cerfs« genannt, diente ursprünglich den grossen Versammlungen der lothringischen Stände. Gegenwärtig ist er sammt den unteren Räumen zu einem historischen Museum eingerichtet und bewahrt unter andern Denkmälern einen prachtvollen Teppich, der am Tage der Schlacht von Nancy im Zelte Karls des Kühnen erbeutet wurde.

§. 17.

Grabdenkmäler.

Einem Meister von Gaillon begegnen wir in dem prächtigen Grabdenkmal, welches die Königin Anna dem letzten Herzog der Bretagne Franz II errichten liess, und das man in der Kathedrale von Nantes sieht. Es ist inschriftlich als Werk des *Michel Columb* bezeichnet, der es im Jahr 1507 vollendete. Ganz aus Marmor von verschiedenen Farben errichtet, trägt es die beiden liegenden Statuen des Herzogs Franz und seiner letzten Gemahlin Marguerite de Foix, im weiten herzoglichen Mantel, die Krone auf dem Haupt. Nach mittelalterlicher Weise unterstützen Engel die Kissen, auf denen sie ruhen, und zu ihren Füssen liegen ein Löwe und ein Windspiel mit den Wappen der Verstorbenen. Auf den vier Ecken des Denkmals, das als Freigrab in Form einer mittelalterlichen Tumba errichtet ist, stehen die Statuen der vier Kardinaltugenden. Die Flächen des Denkmals sind mit Nischen zwischen eleganten Pilastern gegliedert, welche die Statuetten der zwölf Apostel enthalten. Unter ihnen finden sich Medaillons mit den Reliefbildern Trauernder. Auch hier waltet ein feiner dekorativer Geschmack.

Ein kleines, aber anmuthiges Grabmal dieser Zeit sieht man in der Kathedrale von Tours.[1] Es ist für zwei frühverstorbene Kinder Karls VIII errichtet, Charles d'Orléans, der 1495 im Alter von 3 Jahren und 3 Monaten, und Charles II, der im folgenden Jahre 25 Tage alt starb. Es besteht aus einem marmornen Sarkophag, der ganz mit feinen Arabesken bedeckt ist. Auf ihm ruhen die liebenswürdigsten und unschuldigsten Kindergestalten, denen zwei kleine allerliebste Engel mit inniger Hingebung die Kissen halten, während zu ihren Füssen zwei ähnliche mit den Wappen der Verstorbenen angebracht sind. Diess anmuthige Werk ist die Schöpfung des trefflichen Meisters *Jean Juste* von Tours.

Endlich gehört hieher als eines der grössten Prachtstücke das Grabdenkmal, welches Georg von Amboise, der Neffe und Nachfolger des gleichnamigen Kardinals, für seinen Oheim und sich selbst im Chor der Kathedrale von Rouen errichten liess. Wir wissen, dass Pierre Valence von Tours, den wir aus den Rechnungen von Gaillon kennen, zuerst damit beauftragt wurde;[2] als er ablehnte, erhielt *Roullant le Roux* die Ausführung des Werkes, das 1525 vollendet wurde. Roullant war ein auch sonst viel beschäftigter Meister; er arbeitete am

[1] Aufn. in Berty, la renaiss. monum. T. II. — [2] Deville, p. CIX; vgl. dess. Verf. Tombeaux de la cathédr. de Rouen, p. 91.

Justizpalast, dem Hauptportal der Kathedrale und dem neuen Thurme derselben.[1] Er gehört zu den Künstlern, welche die unerschöpfliche Phantasie des Mittelalters mit den Formen des neuen Styles zu verbinden wussten. Das Denkmal[2] ist in einer Mauernische an der einen Seitenwand des Chores aufgebaut. Sechs kleine Nischen mit den sitzenden Statuen von Tugenden zwischen Pilastern, die aufs Ueppigste geschmückt sind, bilden den Unterbau. Ueber der Platte desselben sind die beiden Prälaten hinter einander knieend lebensgross dargestellt. Die Rückwand enthält in Nischen zwischen eleganten Pilastern Statuetten von Heiligen, in der Mitte St. Georg den Drachen tödtend. Ueber den Knieenden wölbt sich ein Baldachin, dessen Bogenfläche mit Rosetten und Laubwerk in Gold und Azur bedeckt ist. Drei durchbrochene freischwebende Schlusssteine begrenzen den Bogen. Seine Krönung besteht zunächst aus einem Fries mit Arabesken und allerliebsten nackten Kindern, darüber aus pilastergeschmückten Nischen mit den Statuetten der Apostel und anderer Heiligen. Endlich bilden sechs pyramidale Aufsätze in gothischem Sinn, aber mit Guirlanden, Kindern, Muschelwerk und allerlei phantastischen Figuren, den Abschluss des unvergleichlich prachtvollen Werkes. Wohl darf man keine strengere Kritik an die Composition des Ganzen legen; aber die unerschöpfliche Fülle der Phantasie, die spielende Leichtigkeit der Ausführung bewirken einen Zauber, dem der Beschauer sich gerne gefangen giebt.

III. Kapitel.

Die Renaissance unter Franz I.

A. Königliche Schlösser.

§. 18.

Das Schloss zu Blois.

Hatte die neue Bauweise bis dahin nur in einzelnen Versuchen sich zeigen können, in welchen der gothische Styl überall noch stark sich geltend macht, so gewinnt mit der Thronbestei-

---

[1] Deville, les tombeaux de la cathédrale de Rouen. — [2] Aufn. in Gailhabaud, Denkm. der Bauk. Bd. IV.

gung Franz I (1515) die Renaissance einen neuen Aufschwung, der die mittelalterlichen Traditionen immer mehr zurückdrängt und dem neuen Styl endlich zum völligen Siege verhilft. Der König selbst, einer der kunstsinnigsten Fürsten, die je gelebt haben, fand in seiner langen Regierungszeit (bis 1547) reichliche Gelegenheit seiner Baulust zu genügen. Mustern wir die Reihe der von ihm errichteten oder vollendeten Schlösser, deren Anzahl, Umfang und Pracht Bewunderung erregen.

Zu den frühesten dieser Bauten gehören die Vollendungsarbeiten des Schlosses zu Blois.[1] Sein Vorgänger (§. 12) hatte den östlichen Flügel in den glänzenden Mischformen des Uebergangstyles erneuert; Franz I führte mit noch grösserer Pracht und in den Formen einer edlen Renaissance den nördlichen Flügel aus. Die Hoffaçade (vgl. Figur 3 auf S. 26) ist ohne Frage das schönste und reichste Werk, welches die Frührenaissance in Frankreich aufzuweisen hat. Sie besteht aus einem niederen Erdgeschoss mit viereckigen Fenstern, die von Pilastern mit korinthisirenden Kapitälen eingefasst werden. Darüber erheben sich zwei obere Geschosse, von denen das erstere durch grössere Höhe ausgezeichnet ist, beide mit Fenstern, die durch steinerne Kreuzstäbe in mittelalterlicher Weise getheilt werden. Sämmtliche Fenster sind durch korinthisirende Pilaster eingefasst, und die Pilaster durch eine durchlaufende Verticalgliederung unter einander verbunden, so dass die horizontalen Gesimsbänder am ganzen Baue mit der Verticalgliederung ein vollständiges Rahmenwerk bilden, das in der französischen Frührenaissance sich überall wiederholt, und dessen Monotonie im vorliegenden Fall durch die reiche und feine Ornamentation aufgehoben wird. Denn die Pilaster haben nicht bloss in den Obergeschossen eine Bordüre von Rosetten und elegante Kapitäle von jener zierlichen Form, die auch in der italienischen Frührenaissance üblich sind, sondern die grösseren Wandfelder zeigen reichen Schmuck durch die häufige Anwendung des bekannten Emblems Franz I, eines von Flammen umgebenen gekrönten Salamanders. Den Abschluss bildet das prachtvolle Kranzgesimse, welches seine Hauptformen aus antiken und mittelalterlichen Motiven zu höchster Wirkung zusammensetzt; denn es beginnt mit einem Zahnschnittfries und reichem Consolengesims, fügt aber zu der cannelirten Platte und dem Eierstab des letztern den romanischen Rundbogenfries hinzu, dessen Bogenöffnungen mit kleinen Muscheln geschmückt sind. Endlich erhebt sich über den kräftigen Profilen der Traufrinne, der die mittelalterlichen Wasserspeier nicht fehlen, eine ganz durchbrochene Balustrade (vgl. Seite 25), zwischen deren Pfeilern und

[1] Vgl. Du Cerceau, Vol. II und die Monum. historiques.

candelaberartigen Säulchen die Namenszüge des Königs und seiner ersten Gemahlin Claude, geschmückt mit der Krone und umwunden von durchbrochenen Schnüren, sich zeigen. Ueber diesem Abschluss, einem wahren Triumph der Steinmetzenkunst, erheben sich, den Theilungen der Façade entsprechend, die Dachfenster mit ihrer feinen Arabeskeneinfassung und der in gothischem Sinn gedachten, aber in Renaissanceformen durchgeführten Bekrönung.

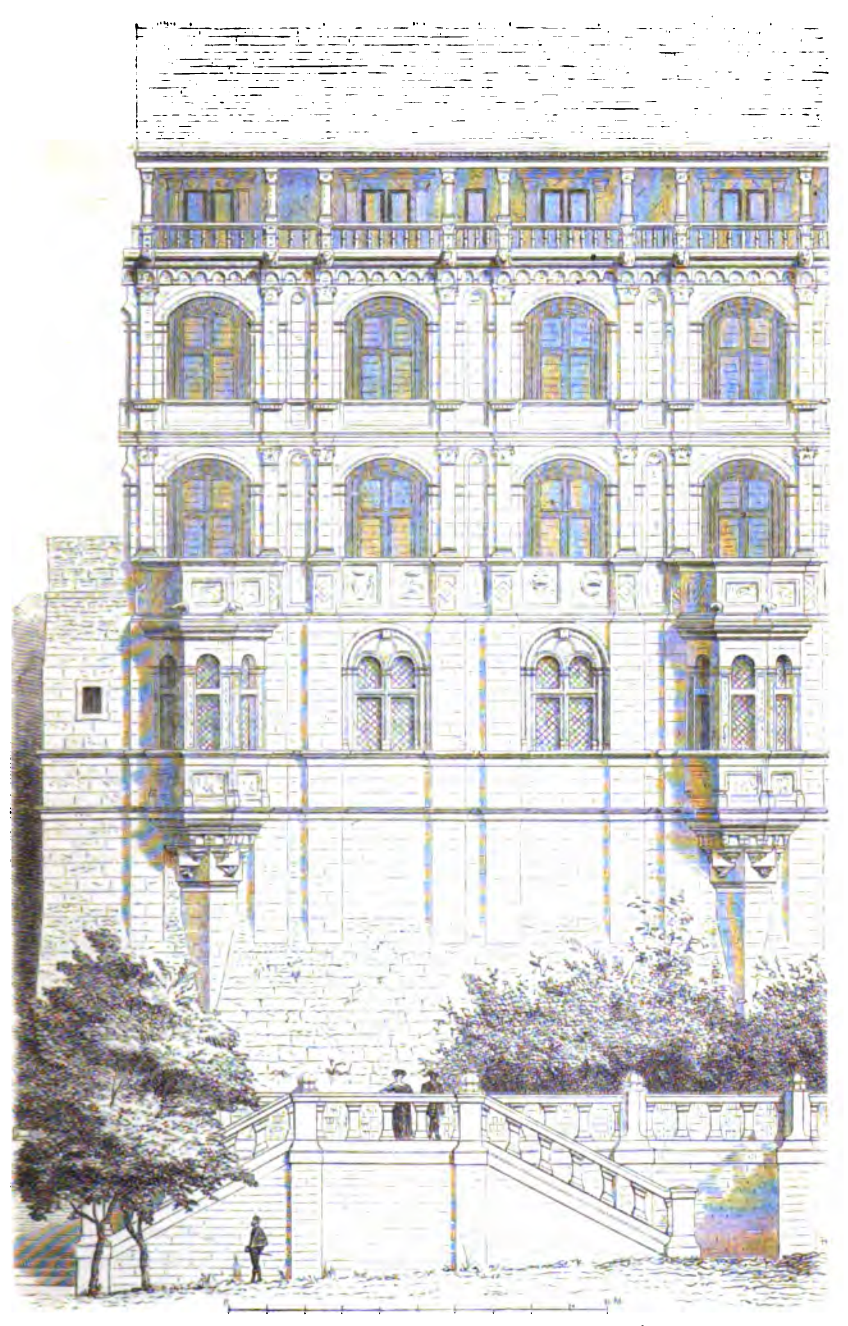
Das unübertroffene Prachtstück des ganzen Baues ist aber die berühmte Treppe (vgl. Figur 3), welche in einem achteckigen Stiegenhaus angelegt, ursprünglich genau in der Mitte der Façade hervortrat. Diess Verhältniss ist später durch den Bau Gastons, der einen Theil der schönen Anlage Franz I zerstörte, verdorben worden. Es ist eine der prachtvollsten Treppen der Renaissance, in achteckigem Aufbau als Wendelstiege um einen mittleren noch ganz gothisch profilirten Pfeiler angelegt, mit einem Durchmesser von 18 Fuss im Lichten. Nach aussen bilden kräftige Pfeiler und weitgesprengte Flachbögen ein frei durchbrochenes Gerüst, innerhalb dessen die steigenden Podeste in drei Etagen als Altane mit reich verzierten Brüstungen ausgebildet sind. Der höchste Luxus der Ausstattung concentrirt sich an diesen Theilen: die untern Partieen der Pfeiler sind mit den feinsten Arabesken, neben denen man Wappen, Embleme und Namenszüge des Königs und der Königin erblickt, bedeckt. Weiter treten auf reich sculpirten Consolen, unter Baldachinen von gothischem Aufbau mit Renaissancedetails, Statuen allegorischer Figuren hervor. Die Balustraden endlich sind im untern Geschoss mit candelaberartigen Stützen, in den oberen mit Salamandern und dem Buchstaben F in prachtvollster Ornamentik geschmückt; den oberen Abschluss bildet das hier durchgeführte Hauptgesims mit seiner herrlichen Balustrade. Dann folgt eine Terrasse, auf welche die Treppe mündet, und hinter welcher sich ein krönendes Obergeschoss, achteckig, aber von geringerem Durchmesser erhebt, das nochmals mit einem verschwenderisch reichen, höchst originell componirten Dachgesims und durchbrochener Balustrade schliesst, in der Mitte aber als Krönung einen eleganten schlanken Giebelaufsatz, nach Analogie der Dachfenster, aber wieder in neuer Variation, hervortreibt. Mit einem Wort: an diesem Wunderwerk der Architektur ist eine Originalität der Composition, eine geistreiche Frische der Erfindung, eine künstlerische Feinheit in der Ausführung, die nirgends wieder in dieser Art ihres Gleichen haben wird.

Das Innere der Treppenanlage ist nicht minder von seltenster Pracht und reichster Ausführung. Die Wandpfeiler werden durch edle Pilaster gebildet, der steigende Plafond ist mit gothischen

Rippen gegliedert, in deren Durchschneidung sich Rosetten von elegantester Arbeit zeigen. Der mittlere Pfeiler ist in den schmalen Flächen zwischen den gothischen Diensten mit köstlichen Arabesken bedeckt; der obere Gewölbschluss der Treppe mit ausgesuchter Feinheit dekorirt. Vor allem sind aber die Krönungen der Portale zu den einzelnen Stockwerken von seltener Ueppigkeit, mit Salamandern und edlen Arabesken in spielender Anmuth geschmückt.

Die innere Disposition der oberen Stockwerke besteht aus zwei Reihen grösserer und kleinerer Gemächer, die weder durch besondere Grösse noch durch ungewöhnliche Höhe — letztere beträgt nicht über 15 Fuss — sich auszeichnen. Etwas Ungewöhnliches für diese Zeit ist aber die Doppelreihe der Zimmer, die dadurch entstand, dass eine neue Mauer an der Aussenseite in einem Abstand von 16 Fuss vor der alten Umfassungsmauer aufgeführt wurde. Beide Mauern haben eine Dicke von über 5 Fuss; der mittlere Theil, der einen quadratischen Thurm umfasste, sogar zwei Meter. Dadurch haben sich tiefe Fensternischen nach der Aussenseite gebildet, die diesen Gemächern besondern Reiz verleihen. Vor mehreren dieser Zimmer öffnen sich polygone Altane nach aussen, die ebenfalls den corridorartigen schmaleren Räumen einen freieren Ausblick verschaffen. Fast am Ende dieser Flucht ist eine kleine Kapelle mit polygonem erkerartig ausgebautem Chor angelegt. Endlich wurde um den vom älteren Bau herrührenden runden Thurm ein offener Umgang auf Arkaden, abermals mit altanartigem Ausbau angelegt. Durch die meisterhafte Restauration Duban's ist Alles wieder dem ursprünglichen Zustand nahe gebracht. Die reich gemalten Holzdecken mit ihren geschnitzten Balken, die grossen prächtigen Kamine, die glasirten Kacheln der Fussböden sind treu nach alten Mustern hergestellt.

Wir haben endlich noch einen Blick auf die lange nach Norden gerichtete Aussenfaçade zu werfen. (Fig. 12.) Sie zeigt mit gutem Recht eine einfachere Behandlung, ein strengeres Anschliessen an italienische Bauweise. Die Façade erhebt sich in ihrer ganzen Länge aus dem unregelmässigen Felsboden und zwar so, dass ihre westliche Hälfte ein Stockwerk weniger hat als die östliche. Letztere beginnt mit einem Erdgeschoss von gekuppelten Bogenfenstern mit Kreuzstäben, an deren Stelle die westlichen Theile nur schwere Substruktionen zeigen. Darauf folgen in der ganzen Länge des Baues zwei Stockwerke von gleicher Höhe, deren Fenster sämmtlich in der Tiefe eines loggienartigen Bogenganges angebracht sind. An den Bögen dieser Arkaden sowie an manchen andern Einzelheiten erkennt man, dass hier zwei verschiedene Bauführungen sich berühren: die westliche



Zu S. 60. Fig. 12 Schloss von Blois. Theil der nördl. Façade. (Baldinger nach Photogr.)

Hälfte hat gedrückte Korbbögen, die östliche nur ein Segment des Rundbogens, letztere Form als die unorganischere wohl ungefälliger als erstere, beide freilich in der nordischen Renaissance durch die geringe Höhe der Stockwerke bedingt. Die Einfassung der einzelnen Systeme bilden unten und oben Pilaster, deren Kapitäle mit ächt florentinischer Feinheit die korinthische Form variiren. Wenn irgendwo, so lässt sich an dieser Façade der Einfluss eines italienischen Baumeisters vermuthen. Den Abschluss der Façade bildet der Rundbogenfries mit Muscheln, der einen Theil des prachtvollen Hauptgesimses der Hoffaçade ausmacht. Man muss den feinen Takt bewundern, mit welchem diese einfachere Form am Aussenbaue über den leichten Arkadenwänden gewählt ist. Ueber dem Gesimse erhebt sich noch ein Geschoss mit kurzen stämmigen ionischen Säulen auf Stylobaten, die durch eine Balustrade verbunden sind, und deren Form an der östlichen Hälfte ein kurzes korinthisches Pilasterchen bildet, während sie an der westlichen Seite einfacher ist.

Die lange Ausdehnung dieser Façade erhält eine Unterbrechung durch die theils als offne Altane, theils zugleich als geschlossne Erker durchgeführten polygonen Balkone. Sie entwickeln sich in mittelalterlicher Weise aus übereck gestellten Consolen mit tragenden Figürchen und reichgegliedertem Sockel. Sie haben an den Ecken Wasserspeier von phantastischer Form, an den Balustraden Reliefscenen aus der antiken Mythologie, an den Pfeilern graziöse Ornamente, aus Emblemen und Arabesken bestehend. Ausserdem sind die Pilaster des Hauptgeschosses in dem westlichen Bau ebenfalls reich ornamentirt, während sie in den übrigen Theilen glatt geblieben sind. Ferner zeigen die Balustraden des Hauptgeschosses die Namenszüge des Königs und seiner Gemahlin, sowie die Embleme beider, den gekrönten Salamander in Flammen für den König, die Lilien und den von einem Pfeil durchbohrten Schwan für die Königin. Fügen wir hinzu, dass die Nischen der Loggien in glänzendem Farbenschmuck mit Gold und Azur leuchten, so haben wir von der Pracht auch dieser immerhin einfacheren Theile eine annähernde Andeutung gegeben.

Was die Zeitstellung des Baues betrifft, so erhellt aus den Emblemen, dass seine verschiedenen Theile vor dem Tode der Königin Claude (1525) ausgeführt worden sind. Da von der Aussenseite die östlichen Theile offenbar jünger sind als die westlichen, und da beide später in Angriff genommen wurden als die Hoffaçade, so werden wir wohl berechtigt sein, den Anfang des Baues in den Beginn der Regierungszeit des Königs hinaufzurücken.

Im XVII Jahrhundert erfuhr das Schloss von Blois die beklagenswerthe Umgestaltung durch Gaston von Orleans, den

Bruder Ludwigs XIII, welcher von 1635—1660 durch Mansart den westlichen Flügel abreissen und mit dem pompösen, aber nüchternen Bau vertauschen liess, den man jetzt noch sieht. Die Revolution übte ihre Zerstörungslust auch an diesem Prachtbau, und es fehlte nicht viel, dass derselbe im Jahr 1793 mit so manchem andern bedeutenden Monument der Erde gleich gemacht worden wäre.[1] Später wurde das Schloss zur Kaserne herabgewürdigt, und erst seit 1841 erlebte es die treffliche Wiederherstellung durch F. Duban, in der man es jetzt bewundert.

§. 19.

Schloss Chambord.

Wenn man den Reichthum der Ideen, die Mannigfaltigkeit der Erfindungen dieser schöpferischen Zeit schätzen will, so muss man die ausserordentliche Verschiedenheit in Anlage und Ausführung der einzelnen Schlösser betrachten. Sprächen die dekorativen Formen nicht unzweideutig, so würde man kaum glauben, dass das phantastische Schloss von Chambord[2] zu derselben Zeit und für denselben Fürsten errichtet wurde, wie der edle Bau von Blois. Chambord liegt einige Meilen von Blois und der Loire entfernt in einer öden sandigen Gegend, deren Eindruck um so trübseliger ist, wenn man kaum die lachenden Ufer der Loire verlassen hat. Nur die Jagdlust Franz I gab Veranlassung, in dieser Einöde ein so grossartiges Schloss zu bauen. Das Schloss erhebt sich wie eine Fata Morgana, in einem jetzt verwilderten, von einer Mauer umzogenen waldigen Gehege von bedeutender Ausdehnung. Schon im frühen Mittelalter lag hier ein kleines Jagdschloss der Grafen von Blois, in dessen Nähe später die Mutter Franz I das Schloss Romorantain bewohnte. Der König, der eine innige Anhänglichkeit an die Stätten seiner Jugend bewahrte, begann um 1526 den Bau dieses mächtigen

[1] Von dem Geist, in welchem man damals die historischen Denkmäler betrachtete, giebt die «Voyage dans les départements de la France par le citoyen la Vallée» Zeugniss. Der gesinnungstüchtige citoyen sagt vom Schloss zu Blois: «Il fut l'ouvrage de vingt mains, et il semble que les rois se soient acharnés à qui le defigureroit le mieux. Tour-à-tour il épuisa le mauvais goût de Louis XII, de François I, de Henry II, de Charles IX, de Henry III, de Henry IV; et tous ces messieurs, de père en fils, par la sotte vanité de vouloir se mieux loger que leur père sont parvenus à n'en faire qu'un amas de pierres, sans choix et sans grâce, et que les stériles admirateurs des sottises royales trouvent superbe.» L. de la Saussaye, hist. du chât. de Blois. p. 351.

[2] Aufn. bei Du Cerceau, T. I, Berty, renaiss. T. II und Gailhabaud, Denkm. der Bauk. Bd. IV. Das Geschichtliche bei L. de la Saussaye, le château de Chambord, Lyon 1859 und dess. Verf. Blois et ses environs. p. 247 ff.

Schlosses. Die Construction ist riesenhaft gewaltig, alles aus grossen Quadern, der ganze Bau von Westen nach Osten ohne die Thürme gegen 400 Fuss breit bei 275 Fuss Tiefe. Es ist als ob die ganze Phantastik des Mittelalters noch einmal gegen den eindringenden neuen Geist sich erhoben und der Renaissance mit dieser kolossalen Schöpfung sich eigenwillig und kapriziös entgegengeworfen hätte: ein Versuch, der um so interessanter auftritt, als er sich mit den Detailformen der Renaissance vollzieht.

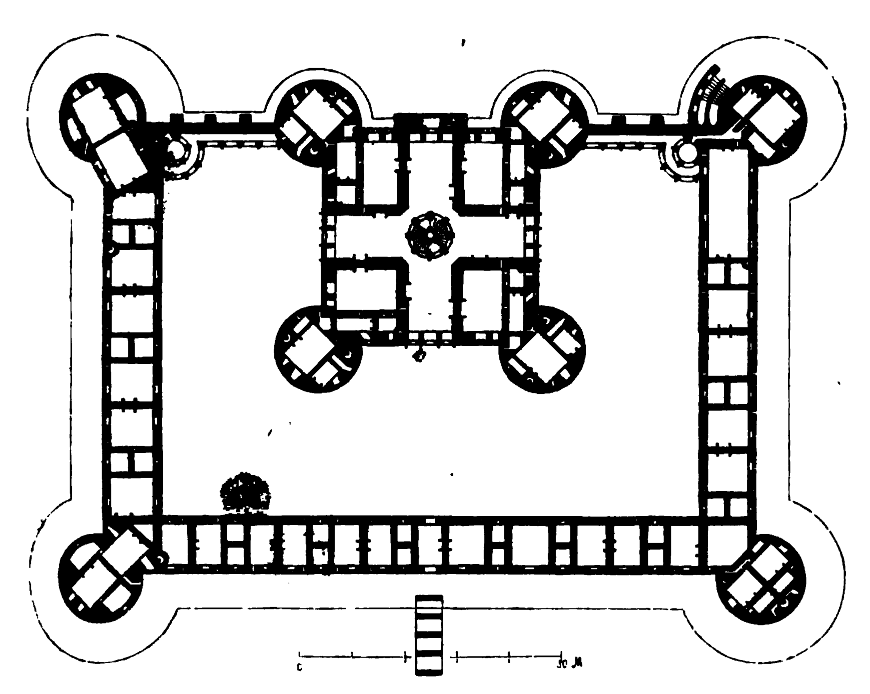


Fig. 13. Schloss Chambord. (Du Cerceau.)

Die Anlage des Ganzen (Fig. 13) geht so genau auf die Dispositionen mittelalterlicher Burgen ein, dass sie sogar den kolossalen, von den übrigen Gebäuden isolirten Hauptthurm, den Donjon aufnimmt; nur dass sie ihn für die modernen Lebensgewohnheiten umgestaltet und durch streng symmetrische, regelmässige Anlage des Ganzen dem neuen Geiste eine Concession macht. Das Gebäude bildet ein grosses Rechteck, welches von vier runden Thürmen von 40 Fuss Durchmessser flankirt wird. Jeder dieser Thürme zeigt im Innern eine andre Eintheilung, indem er im Wesentlichen aus einem oder zwei grossen Wohn-

zimmern mit Kabinet, Garderobe und besonderem Treppenaufgang besteht. Ebenso ist der vordere Flügel, zu dem eine Zugbrücke über den Graben führte, gleich den beiden Seitenflügeln in eine Anzahl von Wohnzimmern getheilt, von denen jedes mit einer Garderobe verbunden, vom Nebengemach aber abgeschlossen und mit eigenem Zugang versehen ist. Welchen Werth man in den Schlössern jener Zeit auf diese Anordnung des Innern legte, beweist bei Rabelais die Schilderung der Thelemiten-Abtei, bestätigt ausserdem die Mehrzahl der damals entstandenen Schlösser. Die drei oben betrachteten Flügel des Schlosses haben nur ein Erdgeschoss und schliessen über diesem mit einer Terrasse. Nur die nördliche, an den Hauptbau sich anschliessende Hälfte der beiden Seitenarme ist mit einem oberen Geschoss versehen. Die vierte Seite bildet in zwei Stockwerken über einem mit Arkaden versehenen Erdgeschoss die Verbindung mit dem Hauptbau. In den beiden äusseren Ecken ziehen diese Arkaden einen Halbkreis, der sich als offenes Gerüst um eine grosse Wendeltreppe emporbaut. Beide Wendeltreppen reichen bis zum Dachgeschoss, wo sie in einer Kuppel mit schlanker Laterne schliessen. Ihr Aeusseres ist in den drei unteren Geschossen mit Pilastern, im obersten Stockwerk mit schlanken Hermen bekleidet, die jedoch nicht vollendet, nur roh vorgehauen sind. Von diesen beiden Treppen ist nur die östliche, die zu den Wohnzimmern Franz I führte, aus der ersten Bauepoche, während die westliche aus der Zeit Heinrichs II stammt. An dieser, sowie an den Obergeschossen des anstossenden Flügels sind auch die Details bei weitem nicht so fein ausgeführt, vielmehr schwer und plump, mit roh angewandten Lilien-Emblemen und vorgeschobenen Säulen.

Der merkwürdigste Theil des Ganzen ist der in Form eines Donjon angelegte Mittelbau, ein Quadrat von 140 Fuss, flankirt mit vier runden Thürmen von ca. 62 Fuss Durchmesser. Im Centrum dieses Baues erhebt sich selbständig auf acht mächtigen Strebepfeilern die berühmte doppelte Wendeltreppe, so angelegt, dass die Hinauf- und die Hinabsteigenden einander nicht zu begegnen brauchen. Mit ihren durchbrochenen Strebebögen und der schlanken Laterne, auf deren Spitze eine kolossale Lilie sich erhebt, ragt sie in bedeutender Höhe über den Dächern der umgebenden Theile und der Thürme in die Luft, mit dem trefflichen weissen Kalkstein sich scharf vom blauen Himmel absetzend. Um diese Haupttreppe legt sich in Form eines griechischen Kreuzes ein grosser Saal, oder vielmehr vier Säle, in jedem Geschoss sich wiederholend, jeder mit zwei Kaminen, die verständiger Weise nicht einander gegenüber angebracht sind, um die Communication zu erleichtern. Diese Säle sind mit gewaltigen Tonnengewölben in mächtiger Steinconstruction über-

deckt, in deren Cassetten man in vielfachen Variationen den Salamander und den Namenszug des Königs sieht. Im Verhältniss zur Breite der Säle sind die im Korbbogen ausgeführten Gewölbe etwas gedrückt, doch mag grade dadurch für die Bewohner ein behaglicher Eindruck erzielt worden sein.

Die vier zwischen den Kreuzarmen liegenden Ecken des Mittelbaues sowie die anstossenden Thürme sind wieder zu einzelnen Wohnräumen, deren jeder aus einem grösseren Hauptgemach, Kabinet und Garderobe besteht, eingetheilt. Der Hauptraum in dem südwestlichen Thurm ist die Schlosskapelle. Alle diese Wohnräume haben ihre eigenen Aufgänge in kleinen Wendeltreppen, stehen aber unmittelbar mit dem grossen gemeinschaftlichen Saal in Verbindung, der seinerseits wieder durch die Haupttreppe allgemein zugänglich ist und durch Seitengalerieen, die an den Thürmen hingeführt sind, mit den beiden äusseren Flügelbauten zusammenhängt. Eine grössere Kapelle ist in dem äusseren Thurme der nordwestlichen Ecke angebracht. Diess in kurzen Zügen die Eintheilung des Schlosses, der man das Zeugniss nicht wird versagen können, dass sie den Lebensbedürfnissen ihrer Zeit trefflich entsprach, obwohl sie dieselben wunderlich genug in die Formen einer vergangenen Kulturepoche einzwängte.

Was nun die künstlerische Behandlung betrifft, so besteht dieselbe fast noch ausschliesslicher als zu Blois aus antikisirenden Elementen. Die Haupttheile des Gebäudes zeigen drei Geschosse, belebt durch Fenster mit einfachen oder doppelten Kreuzstäben. Sämmtliche Fenster haben graden Sturz, mit Ausnahme der drei Rundbogenfenster, die den Mittelsaal im oberen Geschoss erleuchten. Die Gliederung der Wände wird in allen drei Geschossen durch ein System vertikal verbundener Pilaster und horizontaler Gesimsbänder gebildet. Obwohl nun an ihren Kapitälen sich die mannigfaltigste Erfindung und die delikateste Behandlung des Reliefs geltend macht, so vermag doch alles dieses die starre Monotonie dieser Gliederung, die an dem ganzen Bau in ödem Einerlei sich hinzieht, nicht genügend zu beleben. Selbst das reiche Kranzgesims, das die Hauptmotive des schönen Gesimses von Blois, Consolen und Rundbogenfries, nur freilich in nicht so organischer Verbindung, wiederholt und eine etwas zu zierliche Balustrade hinzufügt, ist nicht im Stande, jenen Eindruck aufzuheben.

Aber die Monotonie wird noch viel empfindlicher durch den überschwänglichen Reichthum, mit welchem die hohen Dächer des Mittelbaues und der Thürme mit ihren Laternen, mit den in lauter Variationen sich erschöpfenden Dachfenstern und ihren hohen Giebelkrönungen, den kolossalen, ebenfalls in den verschie-

densten Formen durchgeführten Kaminen und endlich der Haupttreppe mit ihrer phantastischen, alles überragenden Laterne überladen sind. Das Auge wird wie bei den complicirtesten gothischen

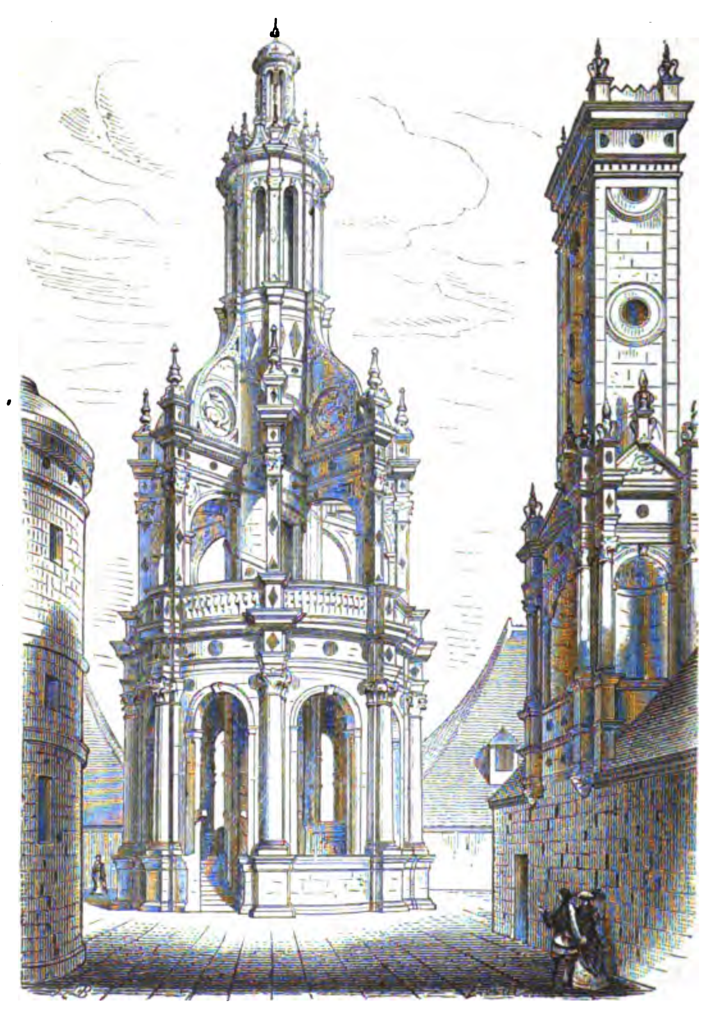


Fig. 14. Chambord. Laterne. (Baldinger.)

Bauten durch diese Ueberschwänglichkeit vollständig verwirrt, und der unbefangene Beschauer muss sich gestehen, dass eine Architektur, welche die Haupttheile der Construction öder Nüchternheit Preis giebt, um die untergeordneten Partieen aufs Un-

gebührlichste hervorzuheben, der Schönheit wie der Wahrheit den Rücken kehrt. Wunderlich genug ist noch ein anderes dekoratives Element ausschliesslich an den Pilastern und Gesimsen der Dacherker, sowie den Kaminen und dem Treppenthurm verwendet: die zahlreich in die Flächen eingelassenen Trapeze, Kreise, Halbkreise und Dreiecke von dunklen Schieferplatten, die den Reichthum dieser Theile noch schreiender machen. Bekanntlich ist diess eine Dekoration, der sich nur die venezianische und die von ihr abhängige oberitalienische Kunst bedient.

Wir haben es offenbar mit dem Werke eines Architekten zu thun, der, aus der einheimischen Schule hervorgegangen, den Beweis liefern wollte, dass er des neuen Styles vollkommen Herr sei und zugleich im Stande, ihm den phantastischen Reiz der mittelalterlichen Architektur abzuringen. Dieser Künstler war, wie neuere Untersuchungen dargethan, *Pierre Nepveu,* genannt *Trinqueau,* der ausdrücklich als Meister der Arbeiten am Schloss Chambord bezeichnet wird.[1] Chambord ist übrigens niemals ganz vollendet worden. Auf einige später ausgeführte Theile wiesen wir bereits hin. Das Erdgeschoss zeigt überall die feinen Formen der Zeit Franz I, ebenso der ganze Hauptbau und der vom König selbst bewohnte nordöstliche Flügel. Die oberen Geschosse des nordwestlichen Flügels dagegen beweisen durch ihre plumperen Formen und die rohere Ausführung eine spätere Zeit. Ausser Heinrich II hat namentlich Ludwig XIV durch Mansart den Bau weiter führen lassen. In der Revolution wurde das Schloss mit so vielen andern vollständig verwüstet. Nicht bloss das prachtvolle Mobiliar wurde zerstört oder vertrödelt, sondern die reichen Kamineinfassungen herabgeschlagen und herausgebrochen, ja selbst die kostbaren Tapeten von Arras verbrannt, um die Gold- und Silberfädchen daraus zu gewinnen. Jetzt ist im Innern keine Spur mehr von der alten Pracht; nur die Gewölbe des grossen Saales und einzelner Zimmer, in gedrücktem Bogen, aber in solidester Construction ausgeführt, zeigen in ihren Cassetten Reliefs von ausgezeichneter Feinheit. Die grosse Kapelle in dem äusseren Thurme ist ernst und einfach in zwei Geschossen mit Wandsäulen dekorirt.

§. 20.

Schloss Madrid oder Boulogne.

Einen grösseren Gegensatz innerhalb derselben Zeit wird man kaum finden als ihn das Schloss Madrid im Vergleich mit

[1] L. de la Saussaye, a. a. O. p. 260: «Pierre Nepveu dit Trinqueau, maistre de l'oeuvre de maçonnerie du bastiment du Chastel de Chambord.»

Chambord bietet. Franz I liess es in der Nähe von Paris mitten im Bois de Boulogne seit 1528 etwa errichten.[1] Es erhielt allgemein den Namen Madrid, nicht wie man wohl gemeint hat, in Erinnerung an die Gefangenschaft des Königs oder gar in Nachahmung eines in der Hauptstadt Spaniens befindlichen Schlosses; mehr Wahrscheinlichkeit hat die Ansicht, dass dieser Beiname durch den Spott der Hofleute entstanden sei, wenn der König sich mit wenigen intimen Gefährten dem Hofe entzog, um in dem Schloss des Boulogner Gehölzes seiner Musse zu leben. Von diesem Prachtbau, der mit dem feinsten Kunstsinn angelegt und ausgestattet war, ist kein Stein auf dem andern geblieben. Die Revolutionszeit hat ihn dem Erdboden gleich gemacht. Nur den Aufnahmen Du Cerceau's verdanken wir eine genauere Kenntniss desselben.

Das Schloss Madrid[2] war das was die Franzosen ein Manoir (manerium) nennen, d h. ein kleineres, ohne Thürme und Donjon errichtetes ländliches Wohnhaus, dem in der Regel auch der Hof fehlt. Ganz so verhielt es sich mit diesem Schloss (Fig. 15). Es bildete ein Rechteck von 250 Fuss Breite bei 95 Fuss Tiefe. Auf den vier Ecken erhoben sich vortretende quadratische Pavillons; zwei viereckige Treppenthürme theilten die beiden langen Façaden in drei gleiche Theile, während an den schmalen Seiten sich in der Mitte ein runder Treppenthurm erhob. Zwischen diesen Treppenthürmen und den Pavillons sind auf Pfeilern mit vorgelegten Halbsäulen in den beiden Hauptgeschossen Arkaden herumgeführt, genügend geräumig, um eine leichte Communication zu gestatten, aber nicht so tief, um den grossen mit doppelten Kreuzstäben versehenen Fenstern das Licht zu verkümmern. Der mittlere Theil der beiden Hauptfaçaden hat dagegen in ganzer Breite eine Treppe A, welche zu einem weit zurückspringenden Bogengang von beträchtlicher Tiefe (12 Fuss) führt. Diese stattlichen Hallen bilden den Zugang zu dem grossen Saal, der mit seiner Länge von ca. 65 Fuss und seiner Breite von 28 Fuss den ganzen mittleren Theil der Anlage einnimmt. Dieser Saal wiederholt sich mit seinen Arkaden im oberen Hauptgeschoss. Es folgt dann ein kleineres Geschoss. dessen Gemächer durch die auf den untern Arkaden ruhende Terrasse mit einander verbunden sind; endlich ein viertes Stockwerk, welches gleich dem vorigen von mässiger Höhe ist und, wie jenes. Gastzimmer enthielt. Ausserdem war ein niedriges Erdgeschoss, halb unterirdisch, mit mächtigen Gewölben angebracht, das die Küchen

[1] In dem königlichen Erlass vom 28 Juli 1528 wird ausser Fontainebleau auch das Schloss von Boulogne unter den auszuführenden Bauten genannt. De Laborde, la renaiss. T. I, p. 337. — [2] Aufn. bei Du Cerceau, T. I; vgl. dazu Viollet-le-Duc, Entretiens I, p. 353 ff

und sonstige Haushaltungs- und Diensträume umschloss. Mit richtigem Verständniss hatte der Architekt das Gebäude so orientirt, dass die Hauptfronten nicht genau nach Norden und Süden gerichtet waren; der Saal und die meisten andern Räume hatten dadurch im Sommer erfrischende Kühle und in der kälteren Jahreszeit möglichst viel Sonne.

Die Anordnung des Innern war, den Sitten der Zeit entsprechend, von ausgesuchter Zweckmässigkeit. Der grosse Saal B, von zwei prächtigen Kaminen erwärmt, hatte an der einen Schmalseite einen kleineren Saal B′, der dem König diente, wenn er sich von der Gesellschaft zurückziehen wollte. In diesem Saal erhob

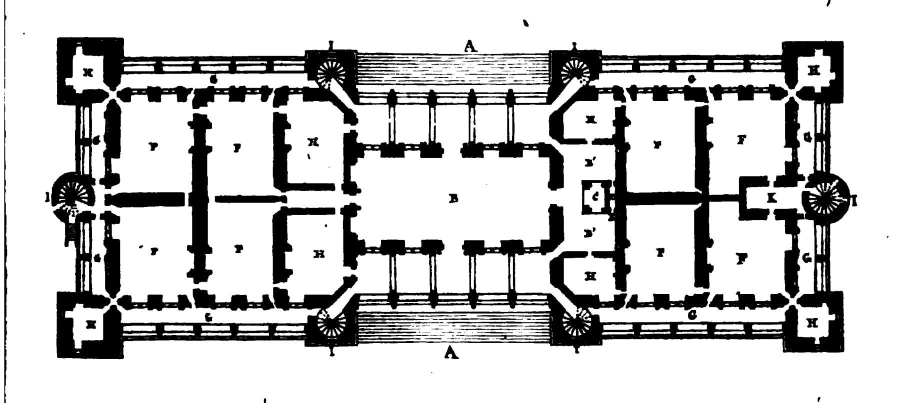


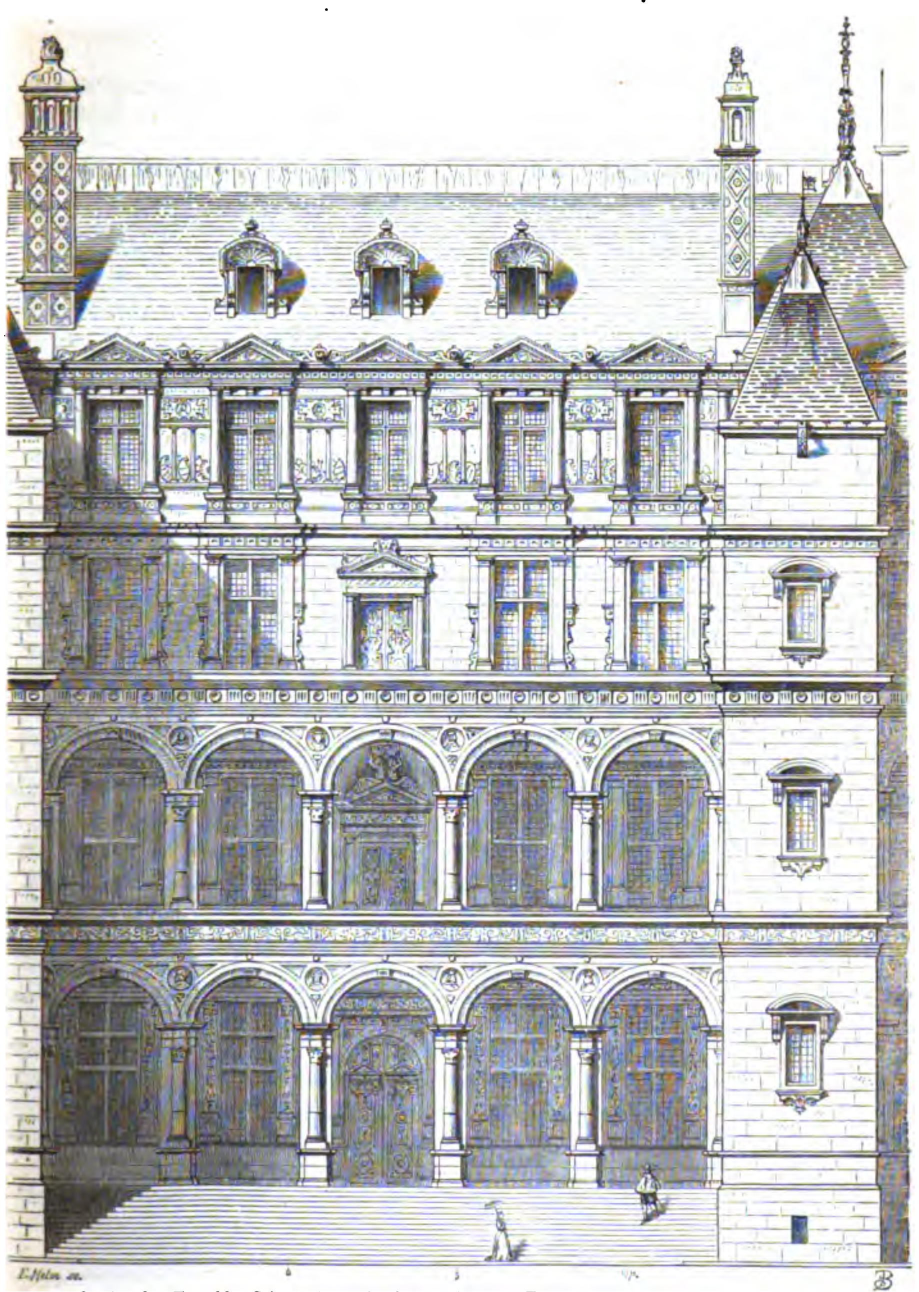
Fig. 15. Schloss Madrid. (Du Cerceau und V.-le-Duc.)

sich bei C ein mächtiger Kamin, hinter welchem ein Gang D und in der Mauer eine Treppe E angebracht war, auf welcher man ungesehen zu einem über diesem Theil liegenden kapellenartigen Raum gelangen konnte. Diese beiden Räume zusammengenommen hatten die Höhe des Hauptsaales, die gegen 22 Fuss betrug. Ausserdem stand dieser Nebensaal durch besondere Eingänge mit den äusseren Arkaden in Verbindung. Die übrigen Theile der beiden Hauptgeschosse waren zu gesonderten Wohnungen bestimmt. Man findet in jedem Flügel vier grosse Zimmer F mit Kaminen, jedes mit einer Garderobe H verbunden, die zum Theil in den Eckpavillons angebracht und in sinnreicher Weise untereinander und mit den Portiken verbunden sind. Jedes dieser Wohngemächer konnte von dem andern abgesondert werden; jedes stand in unmittelbarer Verbindung mit den Portiken G und den Treppenthürmen I, sowie mit dem Hauptsaal, so dass die Bewohner ohne beobachtet zu werden aus- und eingehen konnten.

Die Verbindung der Räume war also so angenehm und bequem wie möglich; der Architekt hielt dabei zwar für den Mittelbau die Axen der Fenster und Arkaden übereinstimmend, band sich aber für die Flügel nicht streng an solche Vorschrift. Dagegen legte er die Thüren der Gemächer überall dicht bei den Fenstern an, so dass er möglichst viel ununterbrochene Wandflächen erhielt. Endlich ist noch zu bemerken, dass auch in den offnen Portiken durch die vorspringenden Treppenthürme und Pavillons die Zugluft möglichst abgeschnitten war. Man darf dieses Schloss also wohl als Muster eines fürstlichen Landsitzes jener Zeit bezeich en.

Der Aufbau des Ganzen, von dem wir in Figur 16 den mittleren Theil geben, zeigte eine Verbindung zwischen italienischer und französischer Auffassung, die hier ebenso gelungen, wie in Chambord missglückt war. Die hohen Dächer, die jeden Hauptheil bedeckten, die kuppelartigen Krönungen der Wendeltreppen, die Mansardenfenster und die gewaltigen Kamine gehörten der nationalen Ueberlieferung an, aber sie waren auf das Maass des Nothwendigen zurückgeführt, nicht Gegenstand einer phantastischen Liebhaberei geworden. Auch die Fenster mit ihren steinernen Kreuzstäben und die Construction der Wölbungen gehörten der heimischen Bauweise an: alles Uebrige dagegen war der italienischen Renaissance mit freiem Verständniss nachgebildet. Diess gilt von den Arkaden mit ihren eleganten Pfeilern und Säulen, ihren reich profilirten und cassettirten Bögen und ihren Medaillonfüllungen, von den elegant dekorirten Friesen und der mannigfaltigen Umrahmung der Fenster, durch welche jedes Stockwerk seinen besondern Charakter erhält, endlich von der Krönung der Thüren, die mehrfach einen Giebel mit ruhenden Figuren zeigen. Den glänzendsten Schmuck empfing der Bau durch die reiche Anwendung farbig glasirter Terrakotten, für welche *Girolamo della Robbia* ausdrücklich von Florenz berufen wurde. [1] An den Friesen der Hauptgeschosse und den Medaillons der Arkaden, ebenso an den Deckencassetten der Portiken, sowie an den Fussböden war dieser glänzende Schmuck verwendet. Du Cerceau giebt einige Beispiele der Cassettenplatten, die durch Schönheit der Zeichnung und Reichthum der Erfindung bewundernswürdig sind. Wenn indess der gelehrte Viollet-le-Duc [2] die Behauptung ausspricht, dass diese Anwendung glasirter Terrakotten am Aeussern von Gebäuden eine neue, Franz I zu verdankende Erfindung sei, so vergisst er unter

[1] Vasari, V. di Luca della Robbia T. III, p. 72: «Girolamo . . . . . fu condotto in Francia; dove fece molte opere per lo re Francesco a Madri, luogo non molto lontano da Parigi; e particolarmente un palazzo, con molte figure ed altri ornamenti» etc. — [2] Entretiens T. I, p. 354.



Zu S. 70. Fig 16. Schloss Madrid. Mittelstück der Façade. (Du Cerceau und V.-le-Duc.)

anderem die Façaden der Innocenti zu Florenz, des Hospitals zu Pistoja, vor Allem des Oratoriums S. Bernardino zu Perugia.

Es ist auch bei diesem Bau lebhaft darüber gestritten worden, ob er von einem italienischen oder einem einheimischen Baumeister herrühre. Dank neueren Untersuchungen wissen wir, dass es ein Franzose war, *Pierre Gadier*, welcher den Bau entworfen und ausgeführt hat. Mit Unrecht will der Graf de Laborde den wackeren »maître maçon« zu einem blossen technischen Bauführer herabsetzen, indem er sagt: »Gérôme de la Robbia était l'artiste créateur, l'homme de génie et de goût, Pierre Gadier, ouvrier soumis, mais en réalité le véritable constructeur.« Diese Hypothese schwebt vollständig in der Luft; selbst Vasari weiss nur von Terrakotten und Stukkaturen, mit welchen della Robbia das Gebäude geschmückt habe. Von diesen Arbeiten, die grösstentheils das Innere angingen, giebt Du Cerceau reichliche Beispiele. Er hat die beiden Kamine des Hauptsaales mit der zwischen ihnen liegenden Thür, den grossen Prachtkamin des Nebensaales und ausserdem noch mehrere Kamine der verschiedenen Zimmer dargestellt. An diesen fällt nicht bloss der Reichthum der Dekoration, die verschwenderische Anwendung von Sculptur und Malerei, die Mannigfaltigkeit der Anordnungen auf, sondern mehr noch eine bedenklich hervortretende Vorliebe für schwülstige, ja gradezu barocke Formen. Namentlich sind hermenartige Karyatiden in zum Theil höchst unschönen Formen zur Anwendung gekommen. Da indess die innere Ausstattung erst nach Franz I Tode durch Philibert de l'Orme und später durch Primaticcio zur Vollendung kam, so müssen wir einen Theil dieser Werke dieser spätern Zeit zurechnen. Wir wollen nur noch anmerken, dass die reicheren Kamine eine grosse Nische mit einem Postament, das für eine Statue bestimmt war, über sich haben, andere dagegen ein offenbar für Malerei bestimmtes Bildfeld. An einem Kamine ist dasselbe mit einem Gemälde der Entführung der Europa geschmückt.

Pierre Gadier starb 1531; ihm folgte *Gratien François* und sein Sohn *Jean*, sämmtlich also Franzosen. Auch de l'Orme verwendete einen einheimischen Fayencekünstler aus den berühmten Werkstätten von Limoges, Pierre Courtois. Erst Primaticcio liess wieder della Robbia kommen. Jedenfalls hat kein anderes Gebäude in so hohem Grade eine Anschauung von dem intimen Leben seines kunstsinnigen fürstlichen Erbauers gegeben wie dieses.

§. 21.

Das Schloss von Fontainebleau.

Am fühlbarsten tritt der Einfluss und die Mitwirkung italienischer Künstler bei dem Schloss hervor, welches man als eins

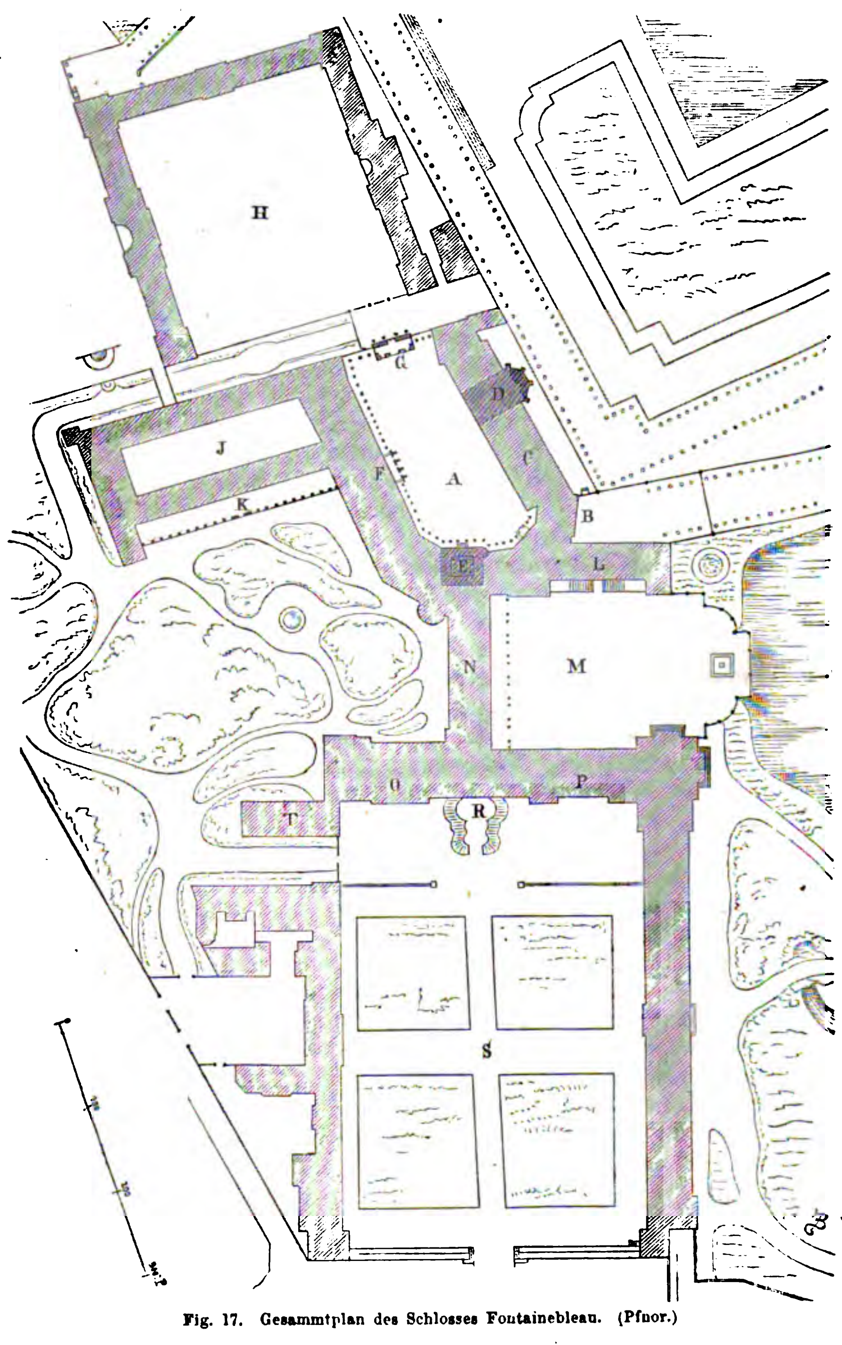


Fig. 17. Gesammtplan des Schlosses Fontainebleau. (Pfnor.)

der bedentendsten Hauptwerke dieser Epoche, als die Lieblingsschöpfung Franz I betrachten kann. Fontainebleau[1] war schon im XII Jahrhundert ein königliches Schloss, welches den Jagden in dem benachbarten grossen Walde, noch jetzt einem der schönsten Frankreichs, seine Entstehung verdankte. Ludwig VII liess 1160 eine Kapelle zu Ehren der Maria und des heiligen Saturnin dort erbauen. Ludwig der Heilige gründete eine zweite Kapelle der heiligen Dreifaltigkeit und ein Spital dicht bei seinem Palast, zu dessen Dienst er im Jahre 1259 Mathuriner-Mönche berief. Frühzeitig wurde zugleich Fontainebleau der Sitz der königlichen Bibliothek, welche später der Grundstock der grossen Bibliothek von Paris wurde. Aber erst Franz I schuf das mittelalterliche Schloss zu einem königlichen Palaste um, der an Ausdehnung wie an Pracht der Ausstattung seines Gleichen suchte. Wenn man die Anlage dieses ungeheuren Baues, dessen Längenausdehnung gegen 450 Meter misst, prüft (Fig. 17), so sieht man aus seiner Unregelmässigkeit, dass der sogenannte ovale Hof A die ältesten Theile umfasst. Dieser Hof ist links mit einer Doppelreihe von Zimmern umgeben, während die rechte Seite hauptsächlich durch eine Doppelkapelle D mit polygonem Schluss (St. Saturnin) und einem galerieartigen Saale C, der sogenannten »Galerie Heinrichs II« eingefasst wird. Den Abschluss bildete zu Du Cerceau's Zeit gleich neben der Kapelle ein ovaler Saal (J in Fig. 21), von welchem man mittelst einer Zugbrücke über den damals noch vorhandenen Wassergraben in diejenigen Gebäude, H, gelangte, welche später unter Heinrich IV auf drei einen fast quadratischen Hof von 85 zu 77 Meter umgebende Flügel erweitert wurden. Heinrich IV verlängerte auch den ovalen Hof, indem er neben der Kapelle und ebenso an der gegenüberliegenden Seite ihn nach Osten weiter führte. Eine andre Vergrösserung, die ebenfalls dieser späteren Zeit angehört, besteht aus der Gebäudegruppe J, welche links von dem ovalen Hof sich um die »Cour des Princes« herumzieht und deren vorderer Flügel die 90 Meter lange »Galerie der Diana«, K, enthält. Kehren wir zum ovalen Hof als dem Centrum der Anlage zurück, so finden wir dort in der Mitte der vorderen Schmalseite einen viereckigen Thurm E, den alten Donjon, dessen Mauern wie die der anstossenden Theile von der früheren mittelalterlichen Anlage beibehalten wurden. Vor diese ältern Theile des Hofes legt sich im Erdgeschoss eine offne Arkade auf Säulen, die durch Architrave verbunden werden. Ueber ihnen bildet sich im oberen Geschoss eine Terrasse zur Verbindung der Räume. An dem ehemaligen Eingang in die nördlichen Gemächer wird diese Ar-

[1] Aufn. bei Du Cerceau, Tom. II und in Pfnor, Monogr. de Fontainebleau. Fol. 2 Vols. Prachtwerk mit Text von Champollion-Figeac.

kade durch einen auf Pfeilern mit Halbsäulen ruhenden loggienartigen Vorbau F in zwei Geschossen unterbrochen. Seine Bögen (Fig. 18), zum Theil halbrund, zum Theil in gedrückter Korbhenkelform, zeigen wie die übrigen Theile, ein ziemliches Verständniss und dabei doch eine freie Nachbildung der antiken Bauweise.

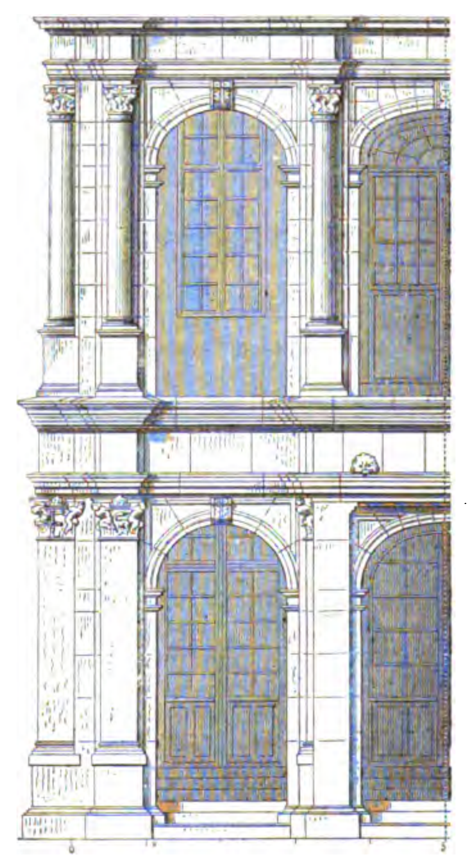


Fig. 18. Schloss von Fontainebleau. Aus dem ovalen Hof. (Nach Pfnor.)

War in diesen Theilen durch Beibehaltung der alten Anlage die Unregelmässigkeit des Grundrisses bedingt, so beweist die Regelmässigkeit aller übrigen Theile, dass sie von Grund aus neu erbaut wurden. Zunächst wurde an die älteren Theile, namentlich jenen viereckigen Thurm des Mittelalters, der Längenaxe des Ganzen entsprechend, ein weiterer Flügel N gelegt, der nach Norden eine Reihe von Zimmern, nach Süden die 58 Meter

lange »Galerie Franz I« enthält. Am Ende derselben legt in rechtem Winkel ein Querbau aus zwei Flügeln sich vor, der links die ganz neu erbaute Dreifaltigkeitskapelle O, daran anstossend mehrere Wohngemächer und einen Saal zum Ballspiel T enthält, rechts stattlich angelegte Wohnräume P, die Pius VII bei seiner Gefangenschaft als Quartier angewiesen waren. Vor die Mitte dieses 132 Meter langen Querbaues legt sich die berühmte hufeisenförmige Rampentreppe R.

Diesem westlichen Flügel entsprechend wurde am entgegengesetzten Ende der Galerie Franz I ein dritter Flügel L mit doppelter Freitreppe aufgeführt, der das Theater enthielt. Der südliche Seitenhof M, der auf diese Weise entstanden war, wird »Cour des Fontaines« genannt, weil am Schluss seiner Längenaxe als prächtiger Augenpunkt für die Galerie Franz I sich eine Fontaine und das Bassin eines grossen Weihers befindet. Aber mit dieser gewaltigen Ausdehnung, die bereits vier Höfe umfasst, war der Bau noch nicht abgeschlossen. Schon Franz I fügte einen fünften Hof S hinzu, den »Hof des weissen Pferdes«, so genannt, weil seine Mitte lange Zeit durch das Gypsmodell des Pferdes von der Reiterstatue Marc Aurels eingenommen wurde. Er ist der grösste von allen, 165 Meter tief und 110 Meter breit, rings umgeben von niedrigen Flügeln, die aus einem Parterre und einem Dachgeschoss bestehen, zu welchem jedoch an der Südseite noch ein oberes Stockwerk kommt. In der Mitte und auf den Ecken dieser Flügel erheben sich, die Einförmigkeit zu unterbrechen, Pavillons mit hohen Dächern. Fügen wir hinzu, dass ausgedehnte Blumenparterres, Parkanlagen mit prächtigen Baumalleen, Teichen und Springbrunnen das Ganze schon damals umgaben, so ist eine annähernde Vorstellung von der Ausdehnung dieser grossartigen Residenz gegeben. Karl IX zog einen tiefen Wassergraben aus Anlass der Bürgerkriege um die Haupttheile des Schlosses, der den äussern Hof von dem Hauptbau trennte, so dass man mittelst einer Zugbrücke ehemals zu der Haupttreppe gelangte. Du Cerceau zeichnet diesen Graben, der indess später ausgefüllt worden ist.

Vergleicht man nun unbefangen diesen berühmten Bau mit den anderen Schlössern Franz I, so wird man gestehen müssen, dass er dem Rufe, dessen er seit alter Zeit geniesst, keineswegs entspricht. Mehr in die Länge und Breite sich ausdehnend, als nach der Höhe entwickelt, bietet er dem Auge nirgends einen mächtigen Totaleindruck. Er ist nicht so phantastisch wie Chambord, sondern grenzt eher an eine gewisse Nüchternheit; er hat nicht den graziösen Reiz der plastischen Details von Blois noch der malerischen von Madrid, vielmehr neigt seine Formbehandlung zur Trockenheit. Alle Theile des Baues mit Ausnahme weniger Pavillons haben über dem Erdgeschoss nur ein Stock-

werk, und selbst die in Frankreich so beliebten Dachgeschosse sind hier nicht durchgängig zur Anwendung gebracht; wo sie aber vorkommen, zeigen ihre Fenster eine strengere mehr antikisirende Umrahmung mit Pilastern und graden oder gebogenen Giebeln, weit entfernt von der phantasievollen Mannigfaltigkeit zu Blois und Chambord. Mit einem Wort: das üppige Spiel der Frührenaissance ist zu Ende, mit Fontainebleau beginnt das Ueberwiegen des italienischen Einflusses. Damit hängt es zusammen, dass die Treppen hier meist nicht mehr als Wendelstiegen in vorspringenden Thürmen, sondern im Innern des Baues angebracht sind.

Am meisten von der frischen Anmuth der früheren Zeit hat sich in den Säulengängen des ovalen Hofes eingefunden. Besonders die Kapitäle variiren in reizenden Erfindungen; hockende Kinder bilden die Ecken, während die Flächen vom Namenszug Franz I, von gekrönten Salamandern, Fruchtschnüren oder elegantem Akanthusblatt gefüllt werden. (Vgl. die Abbildung auf S. 28.) Auch die Kapitäle der Pilaster am grossen Thurm und an den Dachfenstern zeigen mannigfaltige Erfindung. Dieselbe Behandlung wiederholt sich am sogenannten »Pavillon der Maintenon« B, bei welchem übrigens zum ersten Mal je zwei Stockwerke äusserlich durch grosse Pilasterstellungen als eines dargestellt sind. Unschön genug schneiden dabei die Giebelkrönungen des untern Fensters in die Brüstungen des oberen hinein. Die sogenannte »porte dorée« dieses Pavillons, zu Franz I Zeit das Hauptportal des Schlosses, öffnet sich nach aussen mit einem korbförmigen Bogen und hat in ihrem Tympanon ein Relief, den Salamander in einem Medaillon, umfasst von Fruchtschnüren, auf beiden Seiten von weiblichen Genien begleitet. Zu den tüchtigsten Partieen gehört die südliche Façade des ovalen Hofes, welche zwischen der Kapelle St. Saturnin und einer in der Façade maskirten Wendelstiege in beiden Stockwerken eine Galerie, unten für die Garden, oben als Ballsaal bestimmt, enthält, die sich mit kolossalen Fenstern von 12 Fuss Breite zwischen Pilastern nach aussen öffnet (Fig. 19). Im obern Geschoss ist der Zwischenraum der Bögen in etwas lockerer Composition durch Medaillons mit Emblemen Franz I ausgefüllt. Zu der Treppe, die in einem Pavillon angebracht ist, führt ein doppeltes Portal, niedrig mit Pilastern eingefasst und — eins der frühesten Beispiele dieser Art — mit einem antiken Giebel bekrönt, dessen Wirkung gleichwohl durch den wunderlichen mittleren Aufsatz und die grossen Figuren auf den Ecken in Frage gestellt wird. Dass diese Façade von keinem klassisch geschulten italienischen Architekten, sondern von einem französischen Maurermeister, der die Antike nur von Hörensagen kannte, herrührt, ist unzweifelhaft.

Dieser Styl vereinfacht sich noch um ein Wesentliches an

den Façaden des Hofes der Fontaine. Die Hauptfaçade desselben, welche die Galerie Franz I enthält, hat ein Erdgeschoss von

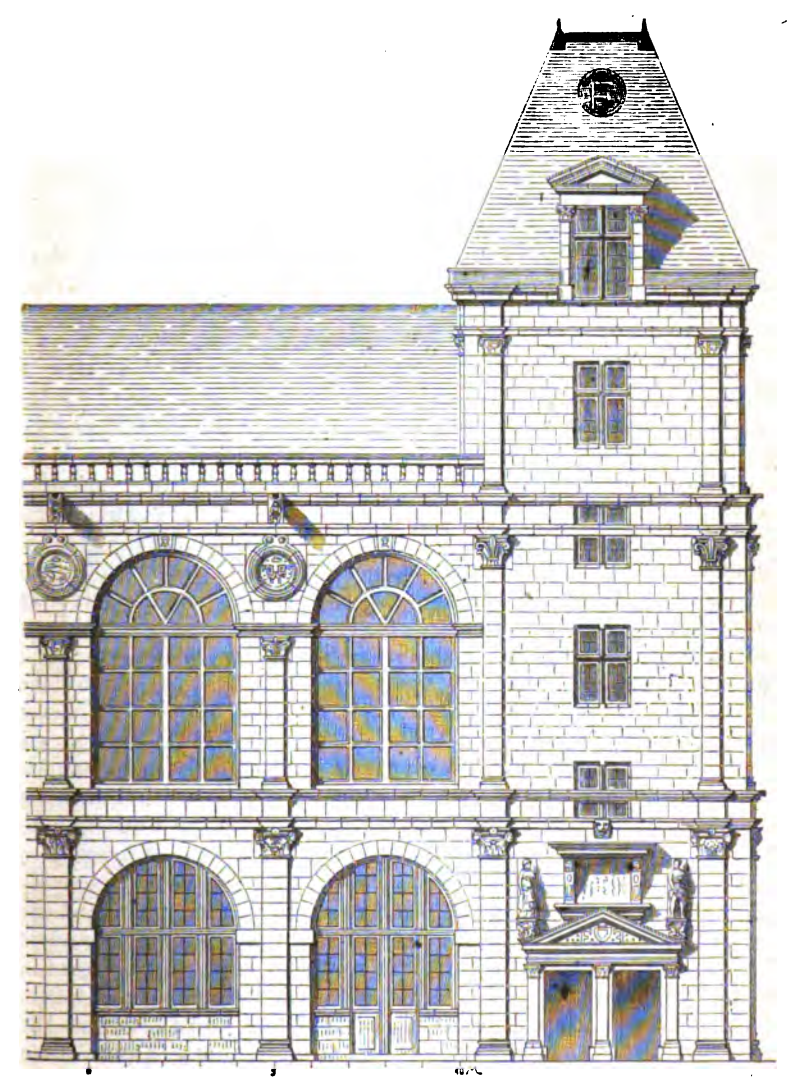
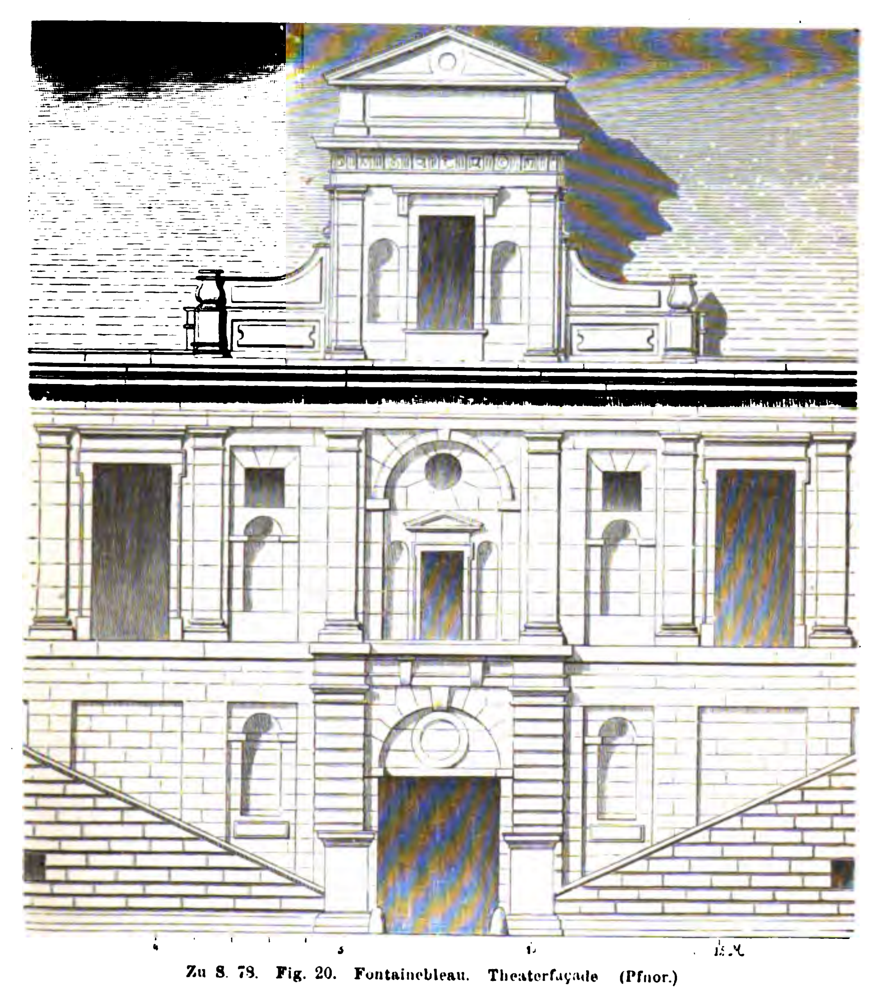


Fig. 19. Schloss zu Fontainebleau. Theil der Südfaçade des ovalen Hofes. (Pfnor.)

kräftigen Rusticapfeilern, je zwei enger gestellt und durch eine nischenartige Oeffnung verbunden, die einzelnen Systeme aber unter einander durch einfache Arkaden verknüpft, wodurch eine

lebendige Abwechselung erzielt wird. Diese Halle wurde indess erst unter Heinrich IV dem Baue aus Franz I Zeit vorgelegt. Originell ist nun, dass über den Arkaden die obere Wand eine geschlossene Fläche zeigt, während über den Nischen grosse rechtwinklige Fenster die durch Pilaster gegliederte Mauer durchbrechen. Die östliche Façade desselben Hofs, vor welcher sich die Doppeltreppen zum Theater hinaufziehen, zeigt eine Architektur von einer ähnlichen schlichten Derbheit, im Erdgeschoss Rustica, im oberen Stockwerk dorische Pilaster zwischen einfachen Fenstern, an deren Stelle am Mittelbau Nischen treten. Auch die Dachfenster, in der Mitte zu einem dominirenden Giebelbau ausgebildet, beweisen eine bezeichnende Vereinfachung des Styls. (Fig. 20.) Eine andre Galerie, von ihren berühmten durch Primaticcio ausgeführten Gemälden die »Galerie des Ulysses« genannt, wurde später unter Ludwig XV zerstört.

Konnte demnach das Aeussere von Fontainebleau sich an Feinheit und Reichthum der Durchbildung mit den übrigen Schlössern Franz I nicht messen, so war dagegen aller Nachdruck auf die Ausschmückung des Innern gelegt. Für solche Dekorationen hatte sich in Italien ein Styl gebildet, der besonders durch Giulio Romano zur üppigsten Entfaltung gekommen war. Er verband die reichste Anwendung von Gemälden an Decken und Wänden mit Stukkaturen, welche jede Art plastischer Schöpfungen vom Relief bis zur Freisculptur häufte, damit ausserdem Holzbekleidungen in reichem Schnitzwerk und glänzenden Schmuck von Farben und Vergoldung verband. Aber diese Dekoration artete bald zu einem Schwulst und einer Ueberladung aus, von welcher die Galerie Franz I ein auffallendes Beispiel bietet. In diesem Gewirr von Einzelheiten, die einander zu überschreien suchen, diesen Bildern, die nicht bloss von reichgeschnitzten Rahmen, sondern auch von Fruchtschnüren, von wunderlichem Cartouchenwerk mit spielenden Genien, athletischen Männergestalten und üppigen Frauen, von Hermen und Karyatiden, Panisken, Engelköpfen, Masken, kurz allen Ausgeburten der antiken und christlichen Mythologie umspielt werden, verliert das Auge jeden Halt und irrt rathlos, ohne einen Ruhepunkt zu finden, vom einen zum andern. Nur die holzgeschnitzten Plafonds zeichnen sich durch gute Eintheiluug und edlen Styl der Ornamente vortheilhaft aus. Gewiss ist nie ein Palast mit grösserem Aufwand von künstlerischen Mitteln errichtet worden, und die Gesammterscheinung dieser ausgedehnten, aber ziemlich niedrigen und schmalen Galerieen, die unter Louis Philipp und dem neuen Kaiserreich mit allem Aufwand wieder hergestellt sind, ist von unvergleichlichem Effect; wenn aber Franz I die besten Kräfte seiner Zeit heranzuziehen suchte, so war es nur sein Unglück, nicht seine Schuld, dass diese bereits den vollen Verfall der italienischen Kunst mit sich brachten.



Zu S. 78. Fig. 20. Fontainebleau. Theaterfaçade (Pfnor.)

Man hat viel darüber gestritten, ob die von diesem König errichteten Theile des Schlosses von französischen oder italienischen Architekten herrühren. Das ausführliche Dekret vom 28 April 1528, in welchem der König die neu zu errichtenden Bauten anordnet, nennt keinen Künstlernamen; doch wissen wir, dass in demselben Jahre *Serlio* berufen wurde, und ihm hat man daher ohne Weiteres die Bauten des ovalen Hofes zuschreiben wollen. Allein die dort angewandten Kunstformen, besonders die Säulen der Arkaden, zeigen soviel Originalität in der Behandlung, dass wir sie nur als Erfindung französischer Künstler ansehen können. Die gleichzeitigen Italiener hätten die schulmässig festgestellten antiken Ordnungen verwendet. Ebenso sind in der Bildung der Gesimse und anderer Bauglieder zwar die antiken Formen im Einzelnen mit Verständniss gehandhabt, aber in so willkürlicher Weise zusammengesetzt, namentlich die Pilaster so systemlos angeordnet, dass man einen Architekten erkennt, der zwar die neue Bauweise studirt hat, aber nicht zum vollen Verständniss durchgedrungen ist. Die überströmende Frische und Phantasiefülle der Frührenaissance steht ihm nicht mehr zu Gebote; und zu der streng klassicistischen Behandlung, welche in Italien durchgedrungen war, reicht seine architektonische Bildung nicht aus. Gegen Serlio's Urheberschaft spricht ohnediess der Umstand, dass man in seinem bekannten Werk keine Andeutung dieser Art findet, dass er vielmehr den ohne sein Zuthun erbauten Ballsaal, für welchen er einen eigenen Entwurf beibringt, einer scharfen Kritik unterwirft. Wahrscheinlich dagegen darf man ihn als den Erbauer der Façaden des Fontainenhofes betrachten, da dort jene mehr schulmässige, einfach strenge Architektur herrscht, welche um jene Zeit mit ihrem würdevollen, aber etwas trocknen Ernst durch ihn und die andern italienischen Theoretiker zum Gesetz erhoben wurde. Er kommt als »paintre et architecteur du Roy« mit ansehnlichen Summen bis zum Jahre 1550 in den Rechnungen von Fontainebleau vor, wo er bis an sein Lebensende (1568) thätig blieb.

Diejenigen Künstler aber, welche den wesentlichsten Theil der Ausstattung, die Dekoration des Innern, namentlich der Galerieen leiteten, waren zuerst der Florentiner *Rosso* (»maître Roux«), der um 1530 berufen wurde und bis zu seinem Tode 1541 die Malereien und Stukkaturen, besonders der Galerie Franz I ausführte.[1] Aber schon 1531 wurde auch Primaticcio[2] berufen, der indess mit Rosso sich so heftig verfeindete, dass der König ihn mit Aufträgen nach Italien schicken musste. Eine Zeit lang freilich sehen wir beide, jeden für sich gesondert, mit zahlreichen Gehülfen

[1] Vasari, V. del Rosso, T. IX, p. 77 ff. — [2] Vasari, V. di Primaticcio, T. XIII, p. 3 ff.

neben einander beschäftigt. Nach dem Tode Rosso's erhielt jedoch Primaticcio die ausschliessliche Leitung der Arbeiten, die er gleich damit begann, dass er eine Anzahl der Werke seines Vorgängers zerstören liess. Noch unter den beiden Nachfolgern Franz I blieb er in Thätigkeit bis zu seinem Tode im Jahr 1570. Ihn unterstützte namentlich *Niccolò dell' Abate*,[1] der die später zerstörte Galerie des Ulysses und den Ballsaal ausmalte. Zunächst waren es überhaupt italienische Künstler, welche bei diesen Arbeiten mitwirkten. Neben ihnen und einigen flandrischen Meistern finden wir aber in den Rechnungen eine ansehnliche Zahl einheimischer Künstler, die als Maler, Stukkatoren und Bildhauer bezeichnet werden. Diess ist die »Schule von Fontainebleau«, von welcher dann der italienische Geschmack in Frankreich zur ausschliesslichen Herrschaft erhoben wurde.

Leider brachten diese Italiener den Manierismus mit all seinen Ausschweifungen mit herüber, welchem seit Rafaels Tode die meisten Schulen Italiens unaufhaltsam sich hingaben, und hier im fremden Lande, wo ihre Schöpfungen als höchste Offenbarungen bewundert wurden, fielen sie einer um so grösseren Verwilderung anheim, als kein maasshaltender Einfluss ihnen zügelnd zur Seite stand. Gefällt sich Rosso, in Nachahmung Michelangelo's, in bravourmässigen Verkürzungen und übertriebenen Stellungen und Bewegungen, so wird Primaticcio noch widerwärtiger durch die affektirte Grazie seiner überschlanken Gestalten, in denen die Franzosen noch immer gern »griechische Anmuth« sehen.[2] Angesichts dieser mit so hoher fürstlicher Liberalität und so bedeutenden Mitteln ins Leben gerufenen Werke voll Unnatur und Uebertreibung kann man sich des Gedankens kaum erwehren, wie viel günstigere Resultate die Kunstliebe des Königs gehabt haben müsste, wenn Andrea del Sarto, anstatt das Vertrauen des Monarchen durch seinen Leichtsinn zu täuschen, die Leitung dieser grossen Arbeiten erhalten hätte.

§. 22.

Die Bau-Urkunden von Fontainebleau.

Für die Baugeschichte von Fontainebleau[3] ist eine Reihe von Dokumenten von Bedeutung, welche veröffentlicht zu haben

---

[1] Vasari, V. di Primaticcio, T. XIII, p. 5 fg. — [2] So Champollion-Figeac im Text zum Pfnor'schen Werke: «Les raccourcis nombreux du Rosso dans ses figures ne feront jamais oublier l'élégance toute Grecque de son contemporaine.» Tom. II, p. 2. — [3] Das luxuriöse Werk von Pfnor leistet für die Geschichte des Baues nicht Erschöpfendes. Wir versuchen diess schwierige Kapitel so weit zu lösen, als die uns zu Gebote stehenden Hülfsmittel reichen.

das Verdienst des Grafen De Laborde ist.[1] Wir finden einen Erlass des Königs vom 28 Juli 1528, in welchem Franz I die Absicht ausspricht, in Fontainebleau und dem Walde von Boulogne mehrere Gebäude ausführen zu lassen.[2] Ein anderer königlicher Willensakt vom 1 August desselben Jahres, gleich dem vorigen aus Fontainebleau datirt, wiederholt den Inhalt des ersten und dehnt ihn auf »deux autres lieux de Livry« aus.[3] Am wichtigsten aber ist das umfangreichste und zugleich früheste dieser Aktenstücke, welches am 28 April 1528 erlassen wurde.[4] Es enthält die genauesten Anweisungen über Grösse, Form und Ausführung des neuen Baues und geht in der Sorgfalt für die Festsetzung der einzelnen Punkte so sehr ins Detail, dass nicht bloss das Maass der einzelnen Räume und die Art der zu verwendenden Materialien, wie sich von selbst versteht, genau festgesetzt wird, sondern dass sogar die Dicke der Mauern und der Grad ihres Abnehmens in den obern Geschossen, die Form der einzelnen architektonischen Glieder, ja selbst die Anlage der Aborte mit ihren Sitzen und Zuglöchern[5] vorgeschrieben wird. Man erkennt mit steigendem Interesse aus den detaillirten Angaben, wie der Bau dem König eine besonders am Herzen liegende Sache war, und kann aus der Aufzählung der einzelnen Theile die Entstehung und den Fortgang der Arbeit Schritt für Schritt verfolgen. Bisweilen wird in allgemeinen Ausdrücken gesagt, dass dieser oder jener in Rede stehende Theil »aufs Beste« oder »nach dem besten Ermessen des Meisters« oder »wie sichs gehört« ausgeführt werden solle. In der Regel aber werden die Wünsche des Bauherrn umständlich und genau präzisirt. So wird z. B. von den äusseren Pfeilern gesagt, sie sollen sein »garnies de chapiteaux de façon honneste«.[6] Von den Wandpfeilern (»piedroicts«) heisst es: »lesquels seront garnis de contrepilliers portans basse et chapiteau, arquitrave, frize, corniche et frontepie, ainsi qu'il appartient«.[7]

Der Bau beginnt (Fig. 21) an der Südseite des ovalen Hofes A mit Abbruch des alten Portals, statt dessen ein neues (die jetzige »porte dorée«) in einem viereckigen Pavillon B, dessen Maasse genau angegeben werden, zu errichten ist. Die Anzahl der verlangten Zimmer, die Mauerstärke wird festgesetzt, die Höhe der Räume dagegen und die Weite der Portalhalle dem Ermessen des Architekten frei gegeben: »que sera adoisé pour le mieulx«. Auch die beiden kleineren Pavillons, welche den grösseren einschliessen, werden sammt den Dachfenstern genau bezeichnet. Die Ansicht, welche Du Cerceau von dieser Seite giebt, stimmt

[1] La renaissance des arts à la cour de France. Tom. I, p. 337 ff. — [2] Ebend. p. 337. — [3] Ebend. p. 338. — [4] Ebend. p. 342—370. — [5] Ebend. p. 361. — [6] Ebend. p. 344. — [7] Ebend. p. 346.

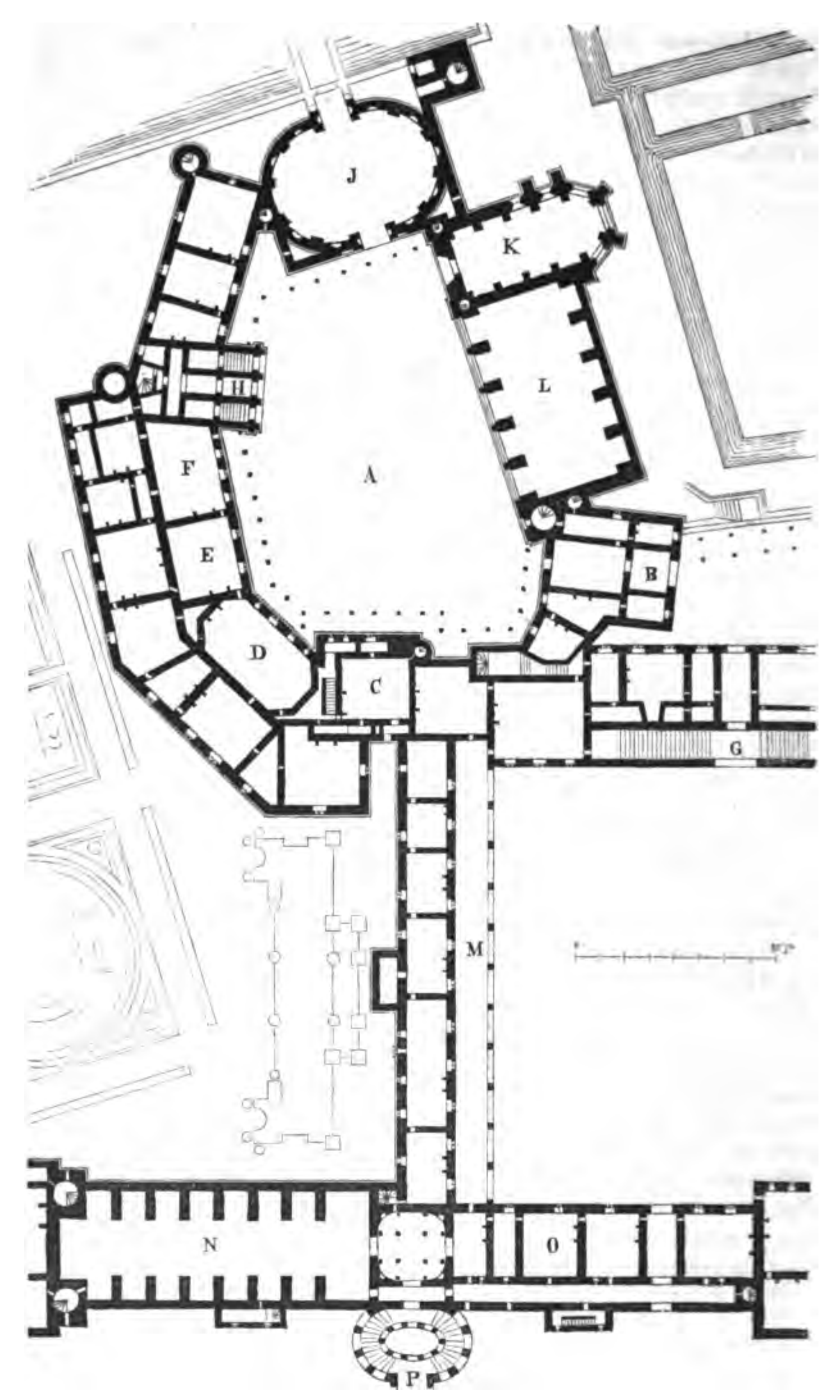


Fig. 21. Fontainebleau. Grundriss der älteren Theile. (Du Cerceau.)

pünktlich mit der Beschreibung überein. Nur die Vorhalle von vier Säulen, die in drei Geschossen, in den beiden ersten mit gradem Gebälk, in dem obersten mit korbhenkelförmigem Bogen, sich vor dem Pavillon erheben sollte, [1] ist nicht zur Ausführung gekommen. Nach der Hofseite soll sodann eine Wendeltreppe, rund, zehn Fuss im Durchmesser, in der Ecke zwischen dem Pavillon und dem östlich anzubauenden Theile aufgeführt werden. Auch das Portal zu dieser Treppe wird genau vorgeschrieben; es ist das noch vorhandene in Fig. 19 abgebildete. Neben der grossen Stiege soll eine kleinere für die Retraiten angelegt werden. Beide sieht man auf unsrem Grundriss. Sodann sind die schadhaften Theile der alten Mauern abzubrechen und neu aufzuführen. Zwischen dem Portalpavillon und dem Donjon C des alten Schlosses (»la grosse vielle tour«) sollen zwei »corps d'hostel« erbaut werden mit zwei Kammern, Garderoben und einem Saal in jedem Geschoss. Sodann sind neu aufzuführen die drei Corps d'hôtel D, E, F jenseits des alten Thurmes, die zur Wohnung der königlichen Kinder bestimmt sind, mit Sälen, Zimmern und Garderoben in drei Geschossen. [2] Die Umfassungsmauern seien beizubehalten, aber auszubessern. Am Ende dieser Wohnung sei ein Pavillon H zu errichten, wie der erste beim Portal und wie der alte Thurm, ungefähr 24 Fuss im Quadrat. Ausserdem werden noch vier Wendeltreppen im Hofe verlangt, [3] die indess nicht alle ausgeführt sein können, oder bald darauf durch Neubauten zum Theil verdrängt worden sind, da Du Cerceau nicht so viel Treppenanlagen aufweist.

Weiter soll beim alten Thurm ein Halbrund auf Kragsteinen ausgebaut werden (vgl. den Grundriss) und eine Wendeltreppe, die nach aussen zum Garten herunter führt. Wir erfahren, dass in diesem Theile die Wohnzimmer der Königin lagen. Auch aus den Zimmern des Königs soll eine Rampentreppe in den Garten führen. Sodann wird eine Terrasse auf vier Säulen mit Bögen verlangt, um den Eingang in den Saal der Garden und die Wohnung der Prinzen zu maskiren. Diess ist ohne Frage jene stattliche Vorhalle H in zwei Geschossen, von der wir einen Theil in Figur 18 gegeben haben.

Der interessanteste Theil der Anlage ist jedoch die als »grant corps d'hostel« bezeichnete Partie, welche einen grossen Saal, unten für die Wachen, oben für Bälle enthalten soll. Die für ihn bestimmte Grösse, 84 Fuss zu 40 Fuss, stimmt wirklich mit den Dimensionen des jetzt als »Galerie Heinrichs II« bekannten Saales L überein (vgl. Fig. 19). Von diesem Saal soll eine Wendeltreppe nach dem Garten herabführen, und neben ihm soll 36 Fuss breit Raum gelassen werden für Anlage einer

[1] De Laborde p. 346. — [2] Ebend. p. 350. — [3] Ebend. p. 355.

Kapelle K. Wenn nun zwischen diesem Kapellenplatz und dem Portalpavillon ein »corps d'hostel« mit vier Dienstzimmern, zwei Küchen und einem Ankleideraum für die Sacristei verlangt wird, so können wir das nur so verstehen, dass ursprünglich für den Saal und die Kapelle eine andere Disposition beabsichtigt gewesen sei, als der Grundriss sie jetzt zeigt. Jedenfalls wurde die Kapelle St. Saturnin später in Angriff genommen, denn der bei Pfnor [1] abgebildete Schlussstein ihres Chorgewölbes meldet in gleichzeitiger Inschrift, dass die Kapelle 1545 unter Franz I vollendet worden sei.

Ueber den Ballsaal spricht sich Serlio [2] ausführlich und zwar in missbilligender Weise aus. Er sagt, im zweiten Hofe des Palastes, auf welchen die königlichen Zimmer gingen, sei eine Loggia angeordnet worden, die einerseits auf den Hof, andrerseits auf einen grossen Garten blicke. Auf der einen Seite derselben seien die fürstlichen Wohnräume, nach der andern eine Kapelle. »Diese Loggia«, fährt er fort, »ist so angeordnet, dass sie fünf Arkaden hat, von zwölf Fuss Weite, und die Pfeiler von sechs Fuss Stärke; aber ich wüsste nicht zu sagen, welcher Ordnung diese Architektur angehöre«. [3] Er erzählt ferner, man habe bei 30 Fuss Breite des Gemaches und 16 Fuss Höhe den Raum wölben wollen, und schon sei mit den Kragsteinen begonnen gewesen, als ein Mann von Einfluss und von mehr Urtheil als der Maurer [4] dazu gekommen sei, der befohlen habe, die Kragsteine zu entfernen und eine hölzerne Decke anzuordnen. »Aber ich, setzt er hinzu, der dort damals fortwährend anwesend war, im Sold des hochherzigen Königs Franz, habe, obwohl man mich nicht im Mindesten um Rath gefragt, einen Entwurf gemacht, wie ich die Loggia ausgeführt hätte.« Und nun fügt er seinen Plan in Grundriss, Aufriss und Durchschnitt bei, und ein Blick auf diese streng und edel durchgebildeten dorischen Pfeilerhallen mit grossen Bogenfenstern beweist sofort den grossen Unterschied zwischen der Behandlung eines italienischen Architekten und der in Fontainebleau damals zur Ausführung gekommenen Werke. Es ist damit, wie schon bemerkt wurde, wohl unwiderleglich dargethan, dass nur ein französischer Baumeister, und zwar ein solcher, der die antiken Formen nur oberflächlich sich zu eigen gemacht hatte, ohne ihre systematische Anwendung, wie dieselbe seit 1500 in Italien allgemein geworden war, zu kennen, die in Rede stehenden Bauten entworfen haben kann. Wer die Entwürfe gemacht hat, erfahren wir immer noch nicht; als aus-

[1] Monogr. du chât. de Fontainebleau. T. I, p. 5. — [2] Architettura, lib. VII, cap. 40. — [3] «Ma non saprei già dire di che ordine sia fatta questa architettura.» ibid. — [4] «Sopragiungendo un huomo d'autorità, di più giudicio del muratore, che haueua ordinato tal cosa.» ibid.

führenden Meister lernen wir *Gilles le Breton*, »maçon, tailleur de pierre, demeurant à Paris« kennen.[1] Er braucht freilich darum nicht der Urheber des Plans gewesen zu sein. Seit dem 1 August 1527 ist dieser Gilles schon in der alten Abtei der Mathuriner, die Franz gekauft hatte, um sie in seinen Bau hineinzuziehen, sowie an den Dienstwohnungen des äusseren Hofes (»basse court«) und der Conciergerie beschäftigt.[2] Noch am 18 Februar 1534 erhält er Summen für Bauausführungen in denselben Theilen. Mit ihm ausschliesslich wird auf Grund des ausführlichen Bauprogrammes von 1528 unterhandelt. Wir haben nur noch hinzuzufügen, dass auch die grosse Galerie Franz I, M, in diesem Programm erwähnt ist.[3] Für sie wird eine Länge von 192 Fuss bei 18 Fuss Breite verlangt. Sie ist bestimmt, vom Saal des alten Thurmes zur Abtei zu führen und soll an ihrem Ende eine Kapelle erhalten. Diess ist ohne Zweifel die Chapelle St. Trinité, N. In den Jahren 1537 bis 1540 arbeitet Gilles Breton im ovalen Hof am »corps d'hostel et pavillon«, sodann »entre la basse court et le cloistre de l'Abbaye«. Serlio kommt als »paintre et architecteur du Roy« zuerst am 27 Dezember 1541 vor und erhält 400 Livres Jahresbesoldung.[4]

Die übrigen Notizen in den reichhaltigen Auszügen der Baurechnungen betreffen grösstentheils die innere Ausschmückung, deren Pracht wie gesagt damals in Europa ihres Gleichen suchte. Das Meiste bezieht sich auf die Decorationen der grossen Galerieen und Säle, sowie der Zimmer des Königs und der Königin. Um nur einige der wichtigsten Daten hervorzuheben, so werden seit 1533 »termes et ouvrages de stucq« erwähnt. Bartolommeo da Miniato ist 1534 mit Stukkarbeiten beschäftigt, ebenso seit 1533 Primaticcio und Nicolas Bellin, »dit Modesne«, die im Zimmer des alten Thurmes arbeiten.[5] Ueberhaupt handelt es sich dabei hauptsächlich um die Gemächer des Königs und der Königin, sowie die porte dorée. Um dieselbe Zeit arbeitet Rosso in der Galerie Franz I. Zugleich ist man mit der Meublirung des Schlosses beschäftigt und Girolamo della Robbia macht in Email ein Medaillon mit Fruchtschnüren für das Portal des Schlosses.[6] Neben all der Pracht fehlte es aber auch nicht an dem damals noch immer unerlässlichen Schmuck von Glasgemälden. Schon am 17 August 1527 war ein Vertrag mit Jean Chastellan, vitrier, gemacht worden, alle Fenstergläser für das Schloss zu liefern, sowohl weisses wie »des escussons, armoiries, devises et autres verrières peintes«. Für jedes Wappen und jede Devise erhielt er 40 Fr., für jede kleinere oder grössere figürliche Darstellung, »histoires et autres enrichissements« in Kapellen

[1] De Laborde, p. 370. — [2] Ebend. p. 371. — [3] Ebend. p. 370. — [4] Ebend. p. 204. — [5] Ebend. p. 388. — [6] Ebend. p. 395.

und Kirchen daselbst 20 Fr.[1] Zu der glänzenden Ausstattung gehören dann auch kostbare Teppiche und Ledertapeten, darunter »peaux de cuire de Levant.«

Endlich sind noch zu erwähnen die zahlreichen Werke selbständiger Plastik und Malerei, die zur Ausschmückung herangezogen wurden. Franz I liess nicht bloss die antiken Marmorsachen und die trefflichen Gemälde der ersten italienischen Meister, die er erworben hatte, in den Galerieen von Fontainebleau aufstellen, sondern er gab auch den Auftrag, von andern antiken Meisterwerken, deren Modelle Primaticcio hatte besorgen müssen, Abgüsse in Bronze herzustellen. So ist mehrmals vom Gusse des Laokoon die Rede, der dabei in den Rechnungen sich gefallen lassen muss bald als »Lacon«, bald als »Vulcan«, einmal gar als »Cléon« aufzutreten.[2] Ebenso wird die Figur des Tiber in Bronze ausgeführt, und Benvenuto Cellini giesst seine elegante Nymphe für das Bogenfeld des Portales. Ausserdem machte Primaticcio ein Modell zu einer weiblichen Figur in Bronze, die ebenfalls für ein Portal bestimmt war. Aber auch ein kupferner Vulcan kommt vor, der an der grossen Schlossuhr die Stunde zu schlagen hat. Dass Benvenuto beiläufig einen neuen Entwurf zum Hauptportal und das Modell zu einem kolossalen Brunnen für den Schlosshof machte, wissen wir aus seinem Leben. Endlich möge noch der Oelgemälde für die Schrankthüren im Kabinet des Königs gedacht werden, mit welchen Bagnacavallo beauftragt wurde, sowie der Aquarellskizzen zu zwölf Aposteln, die als Vorlagen für den Emailleur von Limoges dienen sollten.[3] Der ausserordentliche Reichthum und die Vielseitigkeit der Arbeiten, sowie die grosse Anzahl von fremden und einheimischen Künstlern aller Art, die sich dabei mehrere Decennien hindurch zusammenfinden, geben ein erstaunliches Bild von einer Thätigkeit, wie sie damals so umfangreich und planvoll ineinander greifend selbst in Italien kaum mehr angetroffen wird. Nur schade, dass der Charakter dieser Kunst schon wesentlich der des Manierismus ist.

§. 23.

Das Schloss S. Germain-en-Laye.

Wieder von einer andern Seite lernen wir die Architektur Franz I in einem Schlosse kennen, welches der König gleichzeitig neben so vielen in Ausführung begriffenen Werken in Angriff nahm. Es ist das Schloss von S. Germain-en-Laye,[4]

[1] De Laborde, p. 280. 377. — [2] Ebend. p. 416. 417. 426. — [3] Ebend. p. 431. — [4] Neben Du Cerceau, T. I, besonders zu vergl. die vollständige Aufnahme in Sauvageot, T. II.

wenige Meilen von Paris in einer prächtig dominirenden Lage sich hoch über den Ufern der Seine erhebend. Schon in den frühesten Zeiten des Mittelalters war es wegen seiner Lage eine wichtige Festung, welche den Lauf der Seine beherrschte. Mehrere Könige residirten dort, und Ludwig der Heilige erbaute

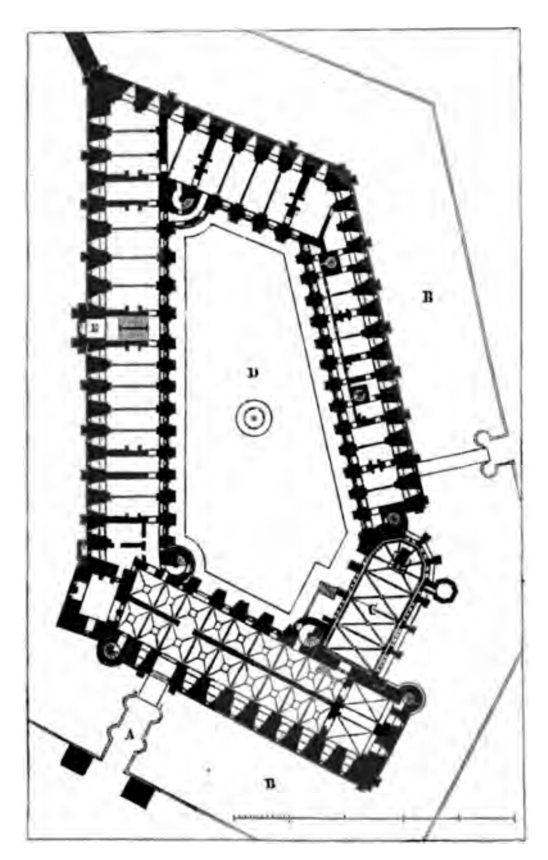


Fig. 22. Schloss S. Germain. (Sauvageot.)

eine Schlosskapelle, welche noch jetzt vorhanden ist. Später bemächtigten sich die Engländer des Platzes, der von ihnen vor der Schlacht von Crecy eingeäschert wurde. Karl V stellte das Schloss wieder her, und noch jetzt sieht man auf der äusseren Ecke links einen viereckigen Thurm, der aus seiner Zeit datirt. Später gerieth das Schloss etwas in Verfall, bis Franz I, der im Jahre 1514 dort seine Vermählung mit der Königin Claude

gefeiert hatte, es einem umfassenden Neubau unterwarf.[1] Er behielt jedoch die alten Fundamente, die Kapelle des XIII Jahrhunderts (Fig. 22 bei C) und den Eckthurm der vorderen Seite bei, und gab dem Schloss im Wesentlichen die Gestalt, welche es noch jetzt zeigt, mit Ausnahme der Thürme, die durch Ludwig XIV in Pavillons umgewandelt wurden.

Unter allen Schlössern dieser Zeit ist St. Germain (Fig. 22) dasjenige, welches am meisten den Charakter des Massenhaften, Kriegerischen an sich trägt, und ohne die grossen Fenster der beiden oberen Geschosse würde es einen düstern, festungsartigen Eindruck machen. Von Gräben, B, umgeben, erhebt es sich als unregelmässiges Fünfeck, dessen Seiten sämmtlich in einem spitzen oder stumpfen Winkel aneinander stossen, um einen nach derselben Form angelegten Hof D. Das Aeussere steigt zunächst in zwei untergeordneten, mit kleinen Fenstern durchbrochenen Geschossen aus den umgebenden Gräben empor. Diese Theile gehören noch dem Mittelalter. Der Haupteingang liegt an der Westseite und wurde durch eine Zugbrücke A vermittelt. Eine andre Brücke führte an der nordöstlichen Ecke in die ausgedehnten Garten- und Parkanlagen. Vor dem Haupteingang dehnte sich ein auf drei Seiten mit Wirthschaftsgebäuden umgebener äusserer Hof aus. An den äusseren Ecken des westlichen Flügels sind runde Treppenthürme angebracht. Drei andere Wendelstiegen liegen im Hofe, zwei davon in den Ecken des Westflügels als Zugänge zu dem dort befindlichen grossen Saal von 125 Fuss Länge und 35 Fuss Breite, eine dritte in der nordöstlichen Ecke. Ausserdem sind mehrere kleinere Wendelstiegen in dem südlichen Flügel angebracht, während ungefähr in der Mitte des Nordflügels eine bequeme Haupttreppe, E, mit gradem Lauf emporführt.

Der Bau ist in vier Geschossen durchgeführt, von denen die beiden unteren geringe Höhe haben, die beiden oberen aber als Hauptgeschosse stattlicher angelegt sind. Die unter Franz I errichteten Theile (Fig. 23) zeigen eine originelle Behandlung, in welcher das decorative Element vor dem strengen Ernst der Construction auffallend zurücktritt. Kräftige Strebepfeiler erheben sich bis zum Dach, wo sie mit vasengekrönten Postamenten, die durch eine offne Balustrade verbunden werden, schliessen. In dem zweiten und dem vierten Geschoss sind diese Streben durch Rundbögen verbunden, so dass zwei gewaltige tiefe Mauernischen entstehen, innerhalb deren die beiden Fenster-

[1] Der Bau wird erwähnt in der Urkunde vom 18 Juni 1532. De Laborde, p. 339: «avons voulu et ordonné autres bastimens et édifices estre faits en nos chasteaux de Saint Germain en Laye ..... et pour faire venir une fontaine en chacun de ces dits chasteaux de Saint Germain, Villiers Cotterets.»

reihen der entsprechenden Stockwerke angeordnet sind. Die Fenster zeigen sämmtlich den Rundbogen, sind bisweilen zu

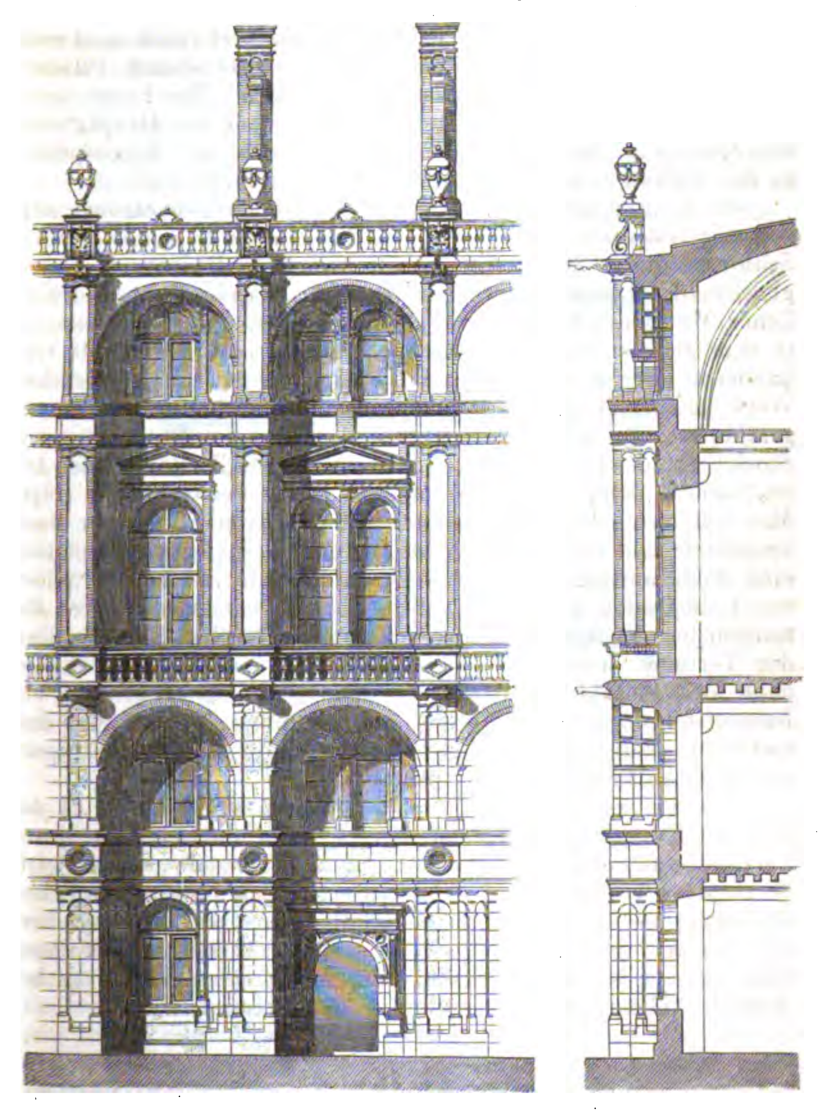


Fig. 23. Aus dem Hofe des Schlosses von S. Germain. (Sauvageot.)

zweien gekuppelt und haben einen Rahmen von dorischen Pilastern, zu welchem in dem Hauptgeschoss noch ein einfacher

antiker Giebel kommt. Das Hauptgeschoss ist ausserdem mit einer durchbrochenen Balustrade, die sich vor den Fenstern als Brüstung hinzieht, versehen. Dieselbe strenge Pilaster-Architektur ist auch zur Gliederung der Treppenthürme verwendet, und noch einfacher sind die mit kleinen Bögen verbundenen Pilaster, welche die Flächen der Strebepfeiler gliedern. Der Ernst dieser Architektur wird dadurch noch erhöht, dass die Hauptglieder aus Quadern, die Bogenfüllungen und selbst die Strebepfeiler in den oberen Geschossen aus Ziegeln aufgeführt sind.

So sehr dieser Bau durch seine fast düstere Strenge sich von der festlichen Heiterkeit, dem decorativen Reiz der übrigen Schlösser dieser Zeit unterscheidet, so hohe Bedeutung hat er gleichwohl in constructiver Hinsicht. Er wendet in nachdrücklicher Weise den Gewölbebau an, der in den untern Geschossen, in dem grossen Saal, den Treppenhäusern und den damit verbundenen Corridoren und Vestibüls noch ganz in mittelalterlicher Weise mit starken Rippen und eleganten Schlusssteinen durchgeführt ist; am originellsten aber in dem ganz gewölbten obersten Stockwerk, dessen Wölbung, wohl das früheste Beispiel dieser Art im Norden, unmittelbar die steinerne Decke des Gebäudes trägt. Man hat also ausnahmsweise auf jede Art von hölzernem Dach verzichtet, und durch reihenweis übereinandergelegte Steinplatten eine flach ansteigende Terrasse gebildet, die auf beiden Seiten von Balustraden eingefasst wird. Um so seltsamer wirken die zahlreichen, in ihrer Höhe freilich gemässigten Kamine, die über der Terrasse aufragen. Da du Cerceau versichert, der König habe sich so sehr des Baues angenommen, dass er gradezu als Baumeister desselben bezeichnet werden müsse, so darf man ihm vielleicht diese den sonstigen Sitten seines Landes entgegenstehende Anlage persönlich zuschreiben.

Oestlich von dem Schlosse begann später Heinrich II die noch jetzt durch ihre herrliche Aussicht über die Seine berühmte Terrasse; ausserdem ein eigenthümliches Gebäude »en manière de theatre« wie du Cerceau sagt, dessen Plan ein an den Ecken abgestumpftes Quadrat mit vier Halbkreisen an den einzelnen Seiten zeigt, das Ganze ein offner zu theatralischen Aufführungen oder Spielen bestimmter Raum, der durch eine Anzahl von bedeckten Nebenräumen rechtwinklig abgeschlossen wird.

§. 24.

Das Schloss La Muette.

Ausser diesen fünf grossen Schlössern, welche in hervorragender Weise den Bausinn Franz I verkünden, führte der König eine Anzahl anderer meistens kleinerer Schlösser aus, die

ebenfalls für die Kunst und die Sitte der Zeit charakteristisch sind. Wir besprechen nur die bedeutenderen unter ihnen und beginnen mit La Muette.[1] Der König liess diess kleine Jagdschloss mitten im Walde von St. Germain, zwei Meilen von diesem Schlosse erbauen, und nannte es La Muette, wie Du Cerceau sagt, »weil es still, abgelegen und rings vom Walde umgeben ist.« Es wurde also erbaut, um dem Könige mit einigen seiner intimen Gefährten eine stille Zuflucht und einen Punkt der Ruhe nach den Freuden der Jagd zu bieten. Das Gebäude ist in kleinem Maasstab nach einem ähnlichen Programm ausgeführt

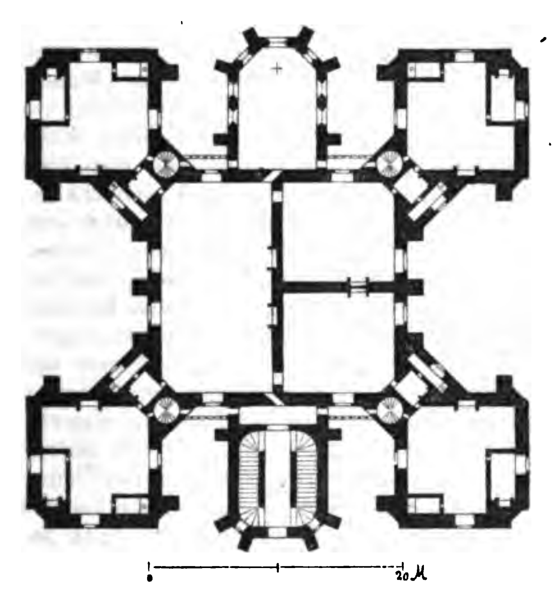


Fig. 24. Schloss La Muette. (Nach Du Cerceau.)

wie das Schloss Madrid (Figur 24). Ohne Hofanlage, bietet es einen fast quadratischen Mittelbau, auf dessen vier Ecken thurmartige Pavillons vorspringen, während sich vor der Mitte der Rückseite eine Kapelle mit polygonem Abschluss, an der Vorderseite ein Treppenhaus mit ähnlichem Polygonschluss ausbaut. Der Mittelbau, der Länge nach getheilt, enthält einerseits einen Saal mit zwei Kaminen und zwei Fenstern, andrerseits zwei geräumige von einander getrennte, aber mit dem Saal verbundene Wohnzimmer; in den Eckpavillons liegt jedes Mal noch ein Wohnzimmer mit besonderer Garderobe und Retraite.

[1] Aufn. bei Du Cerceau, T. I.

Eine etwas genauere Analyse des Plans wird zeigen, mit welcher Sorgfalt der Architekt, ähnlich wie im Schloss Madrid, die gleichen Bedürfnisse befriedigt hat. Ueber einem Souterrain, welches die Diensträume und Küchen enthielt, erhob sich das Gebäude in drei Hauptgeschossen. Der Eingang, zu dem man mittelst einer kleinen Brücke über den auch hier vorhandenen Graben gelangte, war im Treppenhause. Von hier gelangte man durch einen mässig breiten Gang in einen kleinen Vorraum und, mittelst eines schrägen Eingangs, in den grossen Saal. Der Saal hat directe Verbindung mit den beiden anstossenden Wohnzimmern, mit der Kapelle und mit den kleinen in den schrägen Mauermassen der äussern Ecken angebrachten Kabineten und Retraiten. Ausserdem steht er mit zwei balkonartigen Galerieen in Verbindung. Letztere führen auf kleine Wendeltreppen, die wieder mit den Eckzimmern in Zusammenhang stehen. Diese wiederholen sich auch in den beiden andern Eckpavillons und sind wie im Schloss Madrid so angeordnet, dass jedes seine eigne Garderobe, Kabinet und Stiege hat. Sämmtliche Zimmer und Garderoben sind mit Kaminen versehen und hinreichend beleuchtet. So sind also die Wohnräume in selbständiger Verbindung mit den Treppen und Galerieen, mit dem Saal und ebenso unter einander, können aber nach Bedürfniss auch von einander getrennt werden. Nur das rechtwinklige Einschneiden der Garderoben und Kabinete in den Raum der Eckzimmer wird man nicht als gelungene Lösung betrachten können. Die kleinen Galerieen mit ihren Wendeltreppen hatten um so mehr Bedeutung für die Communication, als der Mittelbau nur aus drei Geschossen bestand, während die Pavillons deren sechs enthielten, die nun durch die Wendeltreppen unter einander und durch die Galerieen mit dem mittleren Saal in Verbindung standen. Eine ähnliche Verbindung findet sich auch am Mittelbau von Chambord, wo immer zwei kleine Etagen auf eine Hauptetage kommen. Aber auch durch die in doppelten Läufen emporführende Haupttreppe hingen die einzelnen Stockwerke des Hauptbaues wie der Pavillons mit einander zusammen.

Was die Construction und den äusseren Aufbau betrifft, so zeigen dieselben grosse Aehnlichkeit mit denen des Schlosses St. Germain, und Du Cerceau sagt daher mit Recht: »touchant l'edifice il est fait suyuant et tout ainsi que iceluy de St. Germain, a sçavoir tout les ornements de bricque par le dehors.« Das Schloss war nämlich in seiner Masse aus Backsteinen ausgeführt, mit starken Mauern und kräftig vorspringenden Strebepfeilern, die durch Bögen wie in St. Germain verbunden wurden. In der Tiefe dieser Bogenumfassungen lagen die Fenster, und auf den Bögen ruhten auch die Galerieen. Diese äusserst massige Construction wurde dadurch bedingt, dass wie zu St. Germain

auch hier das obere Geschoss gewölbt war und ein flaches mit Steinplatten belegtes Terrassendach trug, von wo man einen reizenden Blick rings über die Wälder genoss. Später führte statt dessen Philibert De l'Orme ein halbrundes Dach auf, welches mit einer Plattform schloss.

§. 25.

Das Schloss Chalvau.

Ganz dieselbe einfach strenge Architektur wie St. Germain und La Muette zeigt auch das Schloss Chalvau: Backsteinbau mit kräftig vorspringenden Pfeilern, die Fenster in den Bogenöffnungen zwischen den Pfeilern vertieft, die Oeffnungen etwas monoton mit einem dürftigen Pilastersystem eingefasst.

Chalvau[1] liegt zwischen Fontainebleau, Montereau und Nemours. Franz I liess das Schloss bauen, wie Du Cerceau sagt, weil es in dem benachbarten Walde viele Hirsche gab. Später schenkte er es der Herzogin von Etampes. Aus ähnlichem Anlass hervorgegangen, wie La Muette, zeigt es verwandte Anlage (Fig. 25). Es besteht aus einem rechtwinkligen Mittelbau ohne Hof, der auf den vier Ecken von Pavillons flankirt wird. Zu dem Eingang führt eine polygone Freitreppe, über welcher sich auf Pfeilern die Apsis der im oberen Geschoss liegenden Kapelle erhebt. Diess ist ein mittelalterlicher Gedanke, den wir in ähnlicher Weise mehrfach, z. B. beim Schloss Martainville (S. 37) fanden. Durch ein breites Portal gelangt man zu einem Vestibül, von wo in der Mitte die Haupttreppe zum oberen Geschoss aufsteigt, neben welcher sich auf beiden Seiten schmalere Corridore bilden, die zu den Gemächern des unteren Stockwerks führen. Sie münden in der Tiefe des Baues auf einen Quergang, der von beiden Enden sein Licht empfängt und den vorderen Theil des Gebäudes von dem rückwärts gelegenen trennt. Vorn sind auf jeder Seite des Treppenhauses zwei stattliche, ungefähr quadratische Zimmer angebracht. Jedes derselben hat seinen Zugang vom Corridor, seinen Kamin, eine Verbindungsthür in der Zwischenwand, und ein nach der Seitenfront auf eine Galerie hinausgehendes Fenster, zu welchem für die nach vorn liegenden Zimmer ein Fenster an der Façade hinzukommt. Der nach hinten liegende Theil des Mittelbaues dagegen zerfällt in einen grösseren Saal und ein mit ihm verbundenes Zimmer, das nur vom Saale aus seinen Zugang hat, also wie ein besonders reservirtes Kabinet zu betrachten ist. Der Saal hat seinen Zutritt vom Quergange aus, wird durch zwei Kamine erwärmt und

[1] Aufn. bei Du Cerceau, T. II.

empfängt sein Licht durch drei Fenster an der Rückseite und ein seitliches, auf die Galerie hinausgehendes.

Diese Seitengalerieen, auf Bögen mit schlicht behandelten Pfeilern ruhend, dienten, um die in den Eckpavillons liegenden Wohnungen mit dem Mittelbau, namentlich dem Saal, in Verbindung zu setzen. Jede dieser Wohnungen hat ein Haupt- und ein Nebenzimmer, beide mit Kaminen, sodann Garderobe, Retraite und besonderen Zugang durch eine Wendeltreppe. Es war also dasselbe Programm ausgeführt, welches wir in allen von Franz I

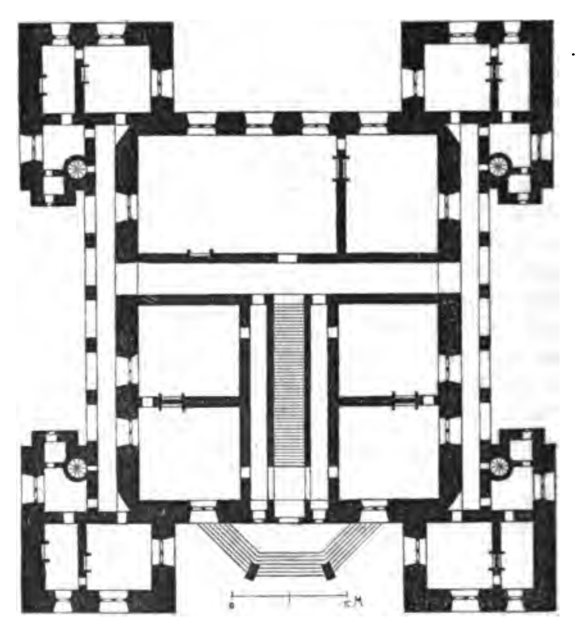


Fig. 25. Schloss Chalvau. Erdgeschoss. (Du Cerceau.)

neu errichteten Gebäuden, in Chambord, Madrid und La Muette als gemeinsam zu Grunde liegendes erkannten: ein Mittelsaal für die Geselligkeit; um ihn gruppirt und mit ihm verbunden eine grössere oder geringere Anzahl selbständiger Logis, jedes durch eigene Wendelstiege so unabhängig gemacht, dass sein Bewohner ungesehen aus- und eingehen konnte.

Die Haupttreppe, welche das hoch liegende Erdgeschoss mit den beiden oberen Stockwerken verband, führte in einem Zuge ohne Absatz und Ruhepunkt, in der ganzen etwa 22 Fuss betragenden Höhe des Erdgeschosses zu dem oberen Stockwerk. Diese Treppe muss ziemlich mühsam zu steigen gewesen sein, ähnlich der noch etwas später entstandenen Haupttreppe des

Louvre, welche den Besuchern der Gemäldegalerie wohl bekannt ist.

Ueber die Architektur des Aeusseren (Fig. 26) ist nur zu sagen, dass sie, in der Masse aus Ziegeln, in den constructiven Gliedern aus Quadern bestehend, einen überaus schlichten Eindruck machte. Bezeichnend waren die in tiefen Bogennischen liegenden Fenster. Das Obergeschoss war wie in St. Germain und La Muette gewölbt und trug, ähnlich wie dort, ein Terrassendach, das mit Steinplatten eingedeckt war. Nur über der Kapelle, die sich schon durch ihre grossen mit Maasswerk gegliederten Bogenfenster charakterisirte, erhob sich ein hohes

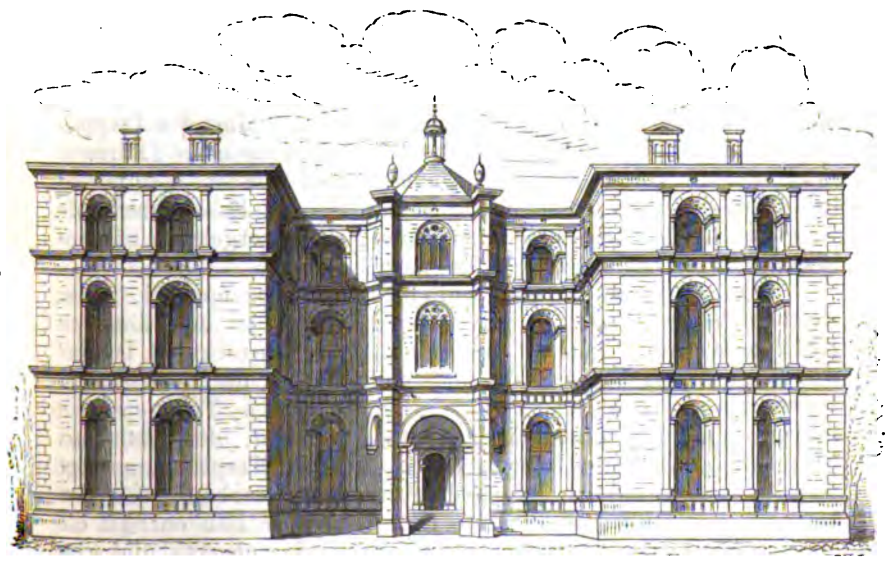


Fig. 26. Schloss Chalvau. Vordere Façade. (Du Cerceau.)

Dach, das von einer Laterne bekrönt wurde. Für die Seitenfaçaden bestimmten die in zwei Stockwerken wiederholten offenen Bogenhallen der Galerieen den Eindruck.

§. 26.

Das Schloss von Villers-Coterets.

Wenn La Muette und Chalvau sich in der Construction und selbst dem Compacten, eng Geschlossenen der Anlage mit St. Germain vergleichen liessen, so bietet das Schloss von Villers-Coterets in seiner weiten, gestreckten, um mehrere grosse

Höfe sich ausdehnenden Gruppirung einige Verwandtschaft mit Fontainebleau.[1] Nur dass hier, wo wenig Altes beizubehalten war, der Architekt freier, planmässiger verfahren, symmetrischer, normaler componiren konnte.

Aus dem Erlass Franz I vom 18 Juni 1532 wissen wir, dass damals, neben den Bauten zu Fontainebleau, Boulogne, sowie zu St. Germain und am Louvre auch in Villers-Coterets gearbeitet wurde. Ausdrücklich wird sogar hervorgehoben, dass dort wie zu St. Germain eine Fontainenleitung bewerkstelligt werden solle.[2] Auch dieses wie die meisten Schlösser des jagdliebenden Königs verdankte seinen Ursprung einem benachbarten Walde; es lag an der Strasse von Paris nach Soissons, fünf Meilen von letztgenannter Stadt, dicht beim Walde von Rets.

Das Gebäude gehört zu denen, an welchen die moderne Form des fürstlichen Landsitzes, ohne Graben und Zugbrücke, ohne Thürme und die anderen mittelalterlichen Elemente, kurz ohne die traditionellen Zuthaten sich darstellt. Selbst die Treppen liegen nicht mehr als Wendelstiegen in vorspringenden Thürmen, sondern sind gerade ansteigend, nach dem Muster der florentinischen, noch in bescheidener Weise in den Ecken der Höfe angebracht. Letztere haben auf drei Seiten vorgelegte Säulenarkaden zur Verbindung der Räume.

Man tritt durch ein schlichtes Rundbogenportal, über welchem sich ein Altan auf Kieseln erhebt, in den äusseren Hof (basse cour), der auf drei Seiten von einstöckigen Dienstwohnungen umgeben ist. Säulenportiken, zu deren erhöhtem Fussboden in gewissen Zwischenräumen einige Treppenstufen führen, umgeben diesen lang gestreckten Hof, der 120 Fuss Breite bei 300 Fuss Länge misst. In der Hauptaxe gelangt man dann an ein zweites Thor, in dem Querbau, der den äusseren von dem inneren Hofe trennt. Dieser Bau enthält die älteren Theile des Schlosses, welche Franz I erneuerte und ausbaute. Die Formen sind hier selbstverständlich reicher, und der Bau zeigt über dem Erdgeschoss, das er mit den Gebäuden des äusseren Hofes gemein hat, ein oberes Stockwerk, das am ganzen herrschaftlichen Theile durchgeführt ist. Pilaster, die unteren dorisch, die oberen korinthisirend, gliedern die Wandflächen. In der Mitte öffnet sich mit gedrücktem Bogen das Portal, das in den zweiten Hof führt; über demselben eine Loggia mit Balkon; darüber am Fries die Lilien und der königliche Namenszug. Das hohe Dach hat sein besonderes Stockwerk und auf seinem Giebel erhebt sich ein Glockenthurm mit schlanker Spitze.

Nach diesem Vorgange ist die Architektur der herrschaft-

---

[1] Aufn. bei Du Cerceau, T. II. — [2] De Laborde I, p. 339.

lichen Wohnräume, welche den inneren Schlosshof umgeben, nur in etwas einfacherer Ausführung behandelt. Vor das Erdgeschoss legen sich an den beiden Schmalseiten und der rechts vom Eintretenden befindlichen Langseite Säulenhallen, gleich denen des äusseren Hofes durch Architrave verbunden und unmittelbar wie dort das Pultdach aufnehmend. Dieser innere Hof, 56 Fuss zu 120 messend, diente zum Ballspiel.

An der inneren Eintheilung ist nichts weiter bemerkenswerth, als dass eine Reihe von grösseren und kleineren Gemächern, in einfacher Flucht aneinandergereiht, zum Theil durch schmale Corridore degagirt werden und mit den Treppen in Verbindung stehen, deren Anlage schon berührt wurde. Ausser den Haupttreppen sind indess noch einige Wendelstiegen in runden Eckthürmchen zu Hülfe genommen, auch sonst nach aussen mehrere kleine runde Thürme angebracht, um rings den Blick über die Gärten und den Park zu gewähren. Das Schloss war nämlich nach allen Seiten von ausgedehnten Blumenparterres, Gärten mit Alleen und Gebüsch, endlich von einem ebenfalls weithin mit Alleen durchschnittenen Park umgeben. Treppen führten unmittelbar aus den Zimmern auf mehreren Seiten in die Gärten. So kann man das Ganze als Muster eines einfachen, aber behaglichen und geschmackvollen vornehmen Landsitzes jener Zeit betrachten.

§. 27.

Schloss Folembray, genannt der Pavillon.

Gleich dem letzterwähnten Bau trägt auch das Schloss von Folembray das Gepräge einer einfach klaren modernen Anlage (Fig. 27) ohne mittelalterliche Reminiscenzen.[1] Höchstens dass die fünf Wendeltreppen mit ihren polygonen Thürmen, die im Hofe vertheilt sind, an die alte einheimische Sitte erinnern. Der Eingang, ein in antiker Weise mit Pilastern eingefasster Rundbogen, lag in einem Pavillon A, der von vier runden Thürmen flankirt wurde. Von hier trat man in einen äussern unregelmässig angelegten Hof, welcher einen Saal zum Ballspiel ausser andern Baulichkeiten enthielt. Von hier gelangte man, nicht wie gewöhnlich in der Längenaxe fortschreitend, sondern nach der Linken sich wendend, bei B in den grossen inneren Hof C, der die bedeutende Länge von 240 zu 140 Fuss Breite mass. Ohne Arkaden war derselbe auf allen Seiten von stattlich angelegten und wohlverbundenen Wohnräumen in zwei Stockwerken und einem Dachgeschoss umgeben. Die Fenster, hoch mit doppelten Kreuzstäben, zeigten einfache Umrahmung, die Dachfenster

[1] Du Cerceau, Vol. I.

ausserdem antikisirende Giebel. Es ist derselbe Geist vornehmer Einfachheit und schlichter Klarheit, der diesen anziehenden ländlichen Aufenthalt, ähnlich wie das Schloss von Villers-Goterets auszeichnet. Mit besonderer Vorliebe war die nach dem Garten liegende Langseite behandelt. In ganzer Ausdehnung von einer breiten Terrasse begleitet, von welcher Treppen in den Garten hinabführten, enthielt sie eine Flucht von unmittelbar zusammenhängenden, ausserdem durch drei Wendeltreppen in Verbindung mit den andern Stockwerken gesetzten Sälen und kleineren Zimmern, nicht weniger als zehn im Ganzen. Den grössten Reiz gewann aber die Anlage durch die schönen Gärten und Parks, die in bedeutender Ausdehnung das Schloss umgaben.

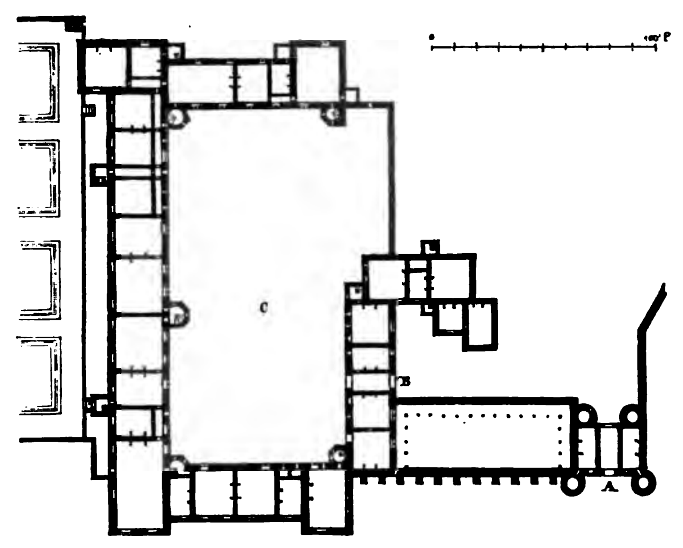


Fig. 27. Schloss Folembray. (Du Cerceau.)

Auch dieses Schloss verdankte seine Entstehung Franz I. Eine halbe Meile nördlich von Coucy in einer Ebene gelegen, diente es dem König zum abwechselnden Aufenthalt, wenn ihm die Mauern in dieser grandiosen Veste des Mittelalters zu drückend wurden. In den Bürgerkriegen des XVI Jahrhunderts wurde es theilweise eingeäschert, und Du Cerceau giebt uns in der perspektivischen Ansicht des Gebäudes das Bild eines halb in Ruinen liegenden, dem völligen Untergang entgegengehenden Baues.

IV. Kapitel.

Die Renaissance unter Franz I.

B. Landsitze des Adels.

§. 28.

Das Schloss Nantouillet.

Das Beispiel eines so kunstliebenden Königs wirkte schnell bestimmend auf Alles ein, was vornehm war und sich zum Hofe hielt. Noch gegen Ende des XV Jahrhunderts baute der Adel seine Wohnungen durchaus nur im gothischen Styl, und selbst ein Mann wie Louis de la Trémouille, der Italien genugsam kannte, fand für seine prächtige Wohnung in Paris die alte einheimische Bauweise hinreichend. Sogar im ersten Decennium des XVI Jahrhunderts sahen wir einen Kenner und Freund der Kunst wie den Kardinal Amboise im Schloss Gaillon einen Bau errichten, in welchem die gothischen Tendenzen noch stark vorherrschen. Aber seit dem Regierungsantritt Franz I dringt die Renaissance auch bei den Landsitzen des Adels mehr und mehr ein, und wir können in einer Reihe anziehender Werke auch hier den Entwicklungsgang der Architektur deutlich verfolgen. Bezeichnend aber ist, dass bei diesen Bauten mehr als bei den meisten königlichen Schlössern die Grundzüge der feudalen Burg beibehalten werden. Je weniger Bedeutung, gegenüber der Macht der Krone, der Adel fortan als selbständiges Element im Staatsleben hatte, desto mehr, so scheint es, mochten seine Mitglieder in ihren Landsitzen den Schein des festen Schlosses durch den ringsum angelegten Wassergraben und die mächtigen Eckthürme behaupten. Es war freilich nur eine Maske, unter welcher die Rücksicht auf Bequemlichkeit, heitren Schmuck und behaglichen Lebensgenuss sich um nichts weniger geltend machte.

Wir beginnen mit einem trotz seiner Nähe von Paris bis jetzt wenig bekannten Schloss, dessen treffliche Publikation wir Sauvageot verdanken.[1] Es ist das unfern Meaux gelegene Schloss Nantouillet, der glänzende Landsitz des Kardinals Duprat, der aus niedrem Stande sich zu der Würde eines Kanzlers Franz I und später selbst eines päpstlichen Legaten aufgeschwungen hatte. Der Bau wurde wie es scheint um 1519 begonnen; an einem Fenster des Erdgeschosses liest man die Jahrzahl 1521.

[1] Sauvageot, Palais, Tom. III, p. 25 ff. mit 13 Tafeln.

Das Schloss, heute in verwahrlostem Zustande zu einem Pachthofe herabgewürdigt, trägt nicht bloss in der Gesammtanlage das Gepräge eines feudalen Herrenhauses, sondern zeigt auch in seinen Einzelformen eine starke Mischung gothischer Elemente mit den decorativen Formen der Renaissance.

Ein Wassergraben, jetzt ausgefüllt und mit Gebüsch bepflanzt, umgiebt die hohe Umfassungsmauer, die ein Rechteck von ca. 260 Fuss Breite bei 230 Fuss Tiefe bildet. Auf den vier Ecken sind ganz nach mittelalterlicher Weise runde Thürme von 32 Fuss Durchmesser angeordnet. An der Rückseite schliesst sich ein Gartenparterre an, welches der ehemalige Graben mit umzieht. Auch an seinen beiden nach aussen gelegenen Ecken sind zwei kleinere runde Thürme pavillonartig errichtet. Der Eingang in den Schlosshof liegt nicht, wie man erwarten sollte, in der Axe, sondern an der rechten Ecke der vorderen Seite, dicht flankirt von dem dort befindlichen Thurme, ganz nach den Regeln alter Vertheidigungskunst die rechte unbeschützte Seite des Heranziehenden bedrohend, als hätten bei den Anlagen dieser Zeit noch Rücksichten auf ernstliche Abwehr von Angriffen gegolten. Das Portal besteht aus einem grossen rundbogigen Thorweg, neben welchem eine schmale Pforte für Fussgänger in herkömmlicher Weise angeordnet ist. Hier fällt sofort die wunderliche Vermischung der beiden Baustyle ins Auge: das untere Geschoss zeigt ausschliesslich die Formen der Renaissance. Rahmenpilaster von schweren Verhältnissen, mit eleganten Kapitälen und sonstiger zierlicher Decoration; das obere Geschoss, an welchem man die grossen Mauerfalze für die Ketten der Zugbrücke bemerkt, hat drei elegante baldachingekrönte Nischen für Statuen, zwischen welchen über der Einfahrt eine viel höhere und reichere Nische mit der Statue eines sitzenden Jupiter — ein passender Schutzheiliger für einen Kirchenfürsten der damaligen Zeit — angeordnet ist. Diese Nischen mit ihren hohen durchbrochenen Baldachinen sind gothisch gedacht, aber der mittelalterliche Gedanke ist mit den zierlichsten Renaissanceformen ausgedrückt.

Tritt man in den Hof, so gelangt man zwischen neueren Oekonomiegebäuden hindurch zu dem Kern der alten Anlage. Das Schloss besteht aus einem Hauptflügel, der den Eingang und die Treppe enthält und sich an die Umfassungsmauer der Rückseite anschliesst; ausserdem aus zwei Seitenflügeln, von denen der links gelegene eine schön ausgebildete Treppe für die Dienerschaft enthält. Auf den beiden äusseren Ecken sind wieder runde Thürme angebracht, die indess nur 9 Fuss im Lichten messen. Sie gewähren als Erker für die Eckzimmer den Ausblick in den Garten. Der rechts gelegene enthält ausserdem in einem niedrigen Parterregeschoss das Badekabinet des Kardinals.

welches die heutigen Bewohner als »Gefängniss« bezeichnen. Eine von aussen sichtbare Wendeltreppe führt aus den Wohnzimmern zu ihm hinab.

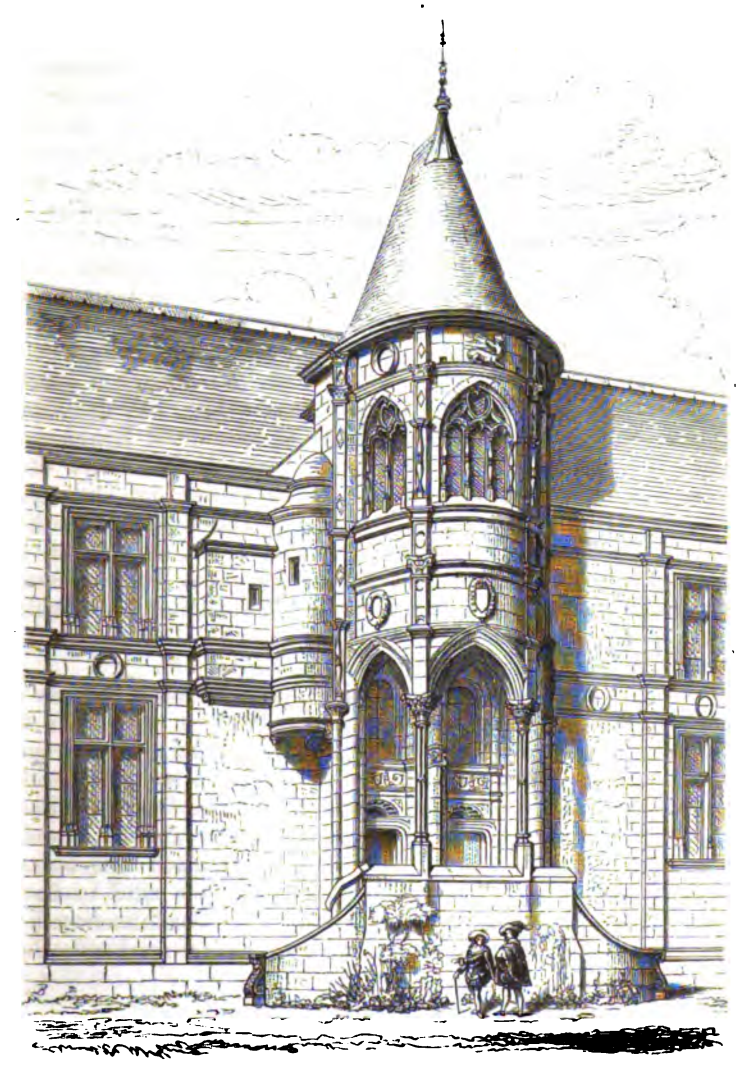


Fig. 28. Schloss Nantouillet. (Sauvageot.)

Der interessanteste Theil des Baues ist die Treppe. In der Axe des Hauptflügels angelegt, bietet sie für Frankreich eins der frühesten, vielleicht geradezu das erste Beispiel einer Treppe

mit geradem Lauf, die ins Innere des Baues hineingezogen ist, während die meisten Treppen der damaligen französischen Schlösser, wie wir sahen, in vorspringenden Thürmen angelegte Wendelstiegen sind. Den Eingang vom Hofe bildet ein niedriges Portal, mit abgerundetem Sturz, von gothischen Diensten und Hohlkehlen eingefasst, aber mit delikat ausgeführten Renaissance-Arabesken geschmückt. Zugleich führt aber auch an der entgegengesetzten Gartenseite eine doppelte Rampentreppe zu einem zweiten Portal, das von einer Vorhalle auf schlanken im Sinne des Mittelalters componirten Säulen überdacht wird. Diese Säulen (Figur 28) tragen die kleine polygone Kapelle des Schlosses, die also hier wie so oft damals in Frankreich über dem Portal auf Säulen hinausgebaut ist. Ein Corridor, unter dem zweiten Stiegenlauf liegend, führt von diesem Gartenportal zu der Treppe. Diese ist ein Meisterstück eleganter Architektur; mit verschieden componirten gothischen Stern- und Netzgewölben bedeckt, zeigt sie an den frei schwebenden, durchbrochen gearbeiteten Schlusssteinen, an dem reichen Maasswerke, das die Rippen umspielt, endlich an den Consolen und eleganten Renaissance-Nischen der Wandpfeiler die ganze decorative Pracht dieser Epoche. Hier sieht man auch die kecke Devise des ehrgeizigen Kardinals: »HEVRTANT A POINT.« Die Kapelle mit ihren Netzgewölben und Fischblasenfenstern ist klein, steht aber durch eine geschmackvolle hölzerne Gitterthür so mit dem Treppenhaus in Verbindung, dass dieses nöthigen Falls den Begleitern des Schlossherrn zur Anhörung der Messe dienen konnte. Der prächtig geschnitzte Stuhl des Kardinals ist noch vorhanden.

Von der innern Ausstattung sieht man Nichts mehr als den reichen Kamin in dem Saale des Erdgeschosses, der links vom Hofeingange neben der Treppe liegt. Der Salamander Franz I, den man an mehreren Stellen antrifft, ist ein weiteres Beglaubigungszeichen für die Entstehungszeit des anziehenden Baues. Noch sei der eleganten teppichartigen Muster gedacht, welche in der Form von Sternen, Lilien und dergleichen mit mannigfaltiger Zeichnung die Mauerflächen beleben. Sie sind in flacher Vertiefung aus dem Stein herausgemeisselt. Beachtenswerth ist endlich auch, dass der ganze Bau kein ausgesprochenes Dachgeschoss besitzt.

§. 29.

Das Schloss Chenonceau.

Im Gegensatz zu dem eben besprochenen Werke bietet das Schloss von Chenonceau das Bild eines noch völlig erhaltenen Denkmals dieser baulustigen Zeit. Wenige Meilen von Blois, auf einer Brücke über dem Fluss Cher errichtet, wurde es seit

1515 durch Thomas Bovier, Finanzintendanten der Normandie, bis zu seinem Tode 1523 in den Haupttheilen vollendet. [1] Aber schon sein Sohn verkaufte das Schloss an Franz I, der ebenfalls Arbeiten daran ausführen liess. [2] Noch jetzt sieht man an dem Bau mehrfach gemalt und gemeisselt die Wappen des ersten Besitzers und seiner Gemalin und den Spruch: »SIL VIENT A POINT ME SAUWIENDRA.« Heinrich II schenkte es der Diana von Poitiers, welche um 1555 die schon vom ersten Erbauer beabsichtigte Brücke über den Cher ausführen liess. Nach dem Tode des Königs zwang Katharina von Medicis die verhasste Maitresse es ihr gegen das Schloss Chaumont abzutreten. Es wurde ein Lieblingssitz der Königin, die dem alten Bau grossartige Zusätze hinzuzufügen begann. [3] Zwei rechteckige Flügel,

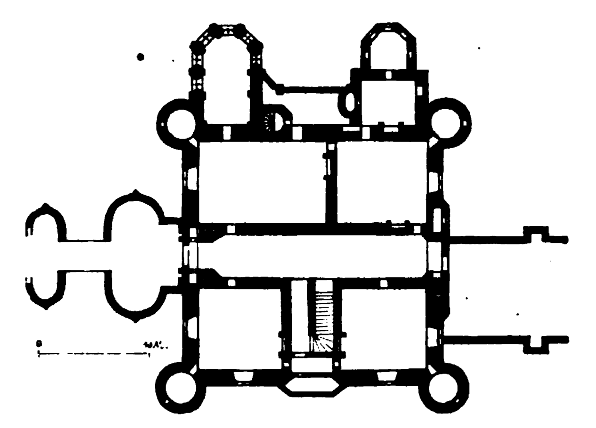


Fig. 29. Schloss Chenonceau. (Du Cerceau.)

die das Schloss von der Rückseite einfassten, sollten sammt der zwischen ihnen gelegenen Brücke die Verbindung mit einem grossartigen Hofe vermitteln. Nach den Zeichnungen bei du Cerceau sollte der Hof auf beiden Seiten zu einem Halbrund, ganz mit Arkaden eingefasst, sich erweitern und mit einer zweiten Brücke auf einen weiten trapezförmig angelegten äussern Hof münden, der auf drei Seiten von Gebäuden umschlossen war und in der Mitte der Hauptaxe ein grossartiges Portal mit dreischiffiger Eingangshalle zeigt.

[1] L. de la Saussaye, Blois et ses environs, p. 297. — [2] De Laborde, la ren. des arts I, p. 340 in dem Erlass vom 22 Januar 1535. — [3] Aufnahmen bei Du Cerceau, Vol. II. Einzelheiten in Berty, ren. monum. Vol. I und Rouyer et Darcel, l'art. archit. V. I, pl. 4. Vgl. auch Victor Petit, châteaux de la valleé de la Loire. Paris 1860. Fol. (Sammlung lithographirter malerischer Ansichten.)

Wir sehen von diesen Entwürfen ab und beschränken uns auf die zu Franz I Zeit ausgeführten Theile. Das Gebäude (Fig. 29) bildet eine ungefähr quadratische Masse, ähnlich den Schlössern La Muette und Chalvau, nur mit stärkeren Anklängen an das Mittelalter, da auf den vier Ecken runde Erkerthürme auf Kragsteinen vorspringen und an der östlichen Seite eine polygon geschlossene Kapelle und ein viereckiger Pavillon mit einem ebenfalls polygonen kleineren Raum, der Bibliothek,

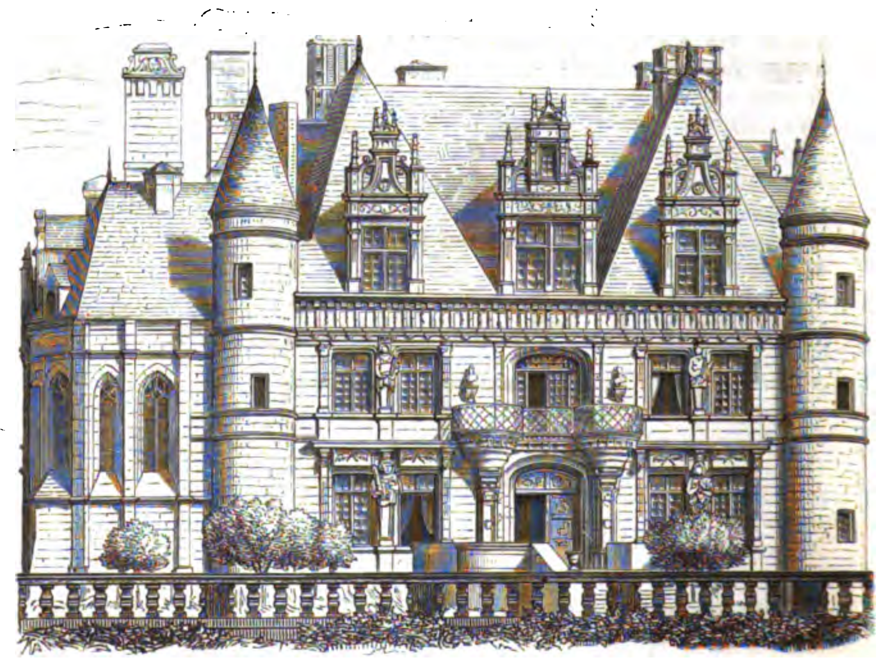


Fig. 30. Schloss Chenonceau. (Baldinger nach Photogr.)

herausgebaut sind.[1] Den Zugang gewinnt man über eine lange Brücke, deren Eingang in mittelalterlicher Weise durch runde Thürme vertheidigt wird. Das Gebäude selbst hat in der Mitte der Länge nach einen breiten Corridor. Von ihm gelangt man links in einen Saal und ein geräumiges Nebenzimmer, beide auf den Ecken durch einen runden Erker erweitert. Mit dem Saal steht die Kapelle, mit dem Nebenzimmer der schon erwähnte Pavillon sammt der Bibliothek in Verbindung. Zwischen beiden

[1] Die Decke der Bibliothek in Rouyer und Darcel, a. a. O.

Räumen ist ausserdem eine Communication durch einen Gang und eine Wendeltreppe. Auf der andern Seite gelangt man vom mittleren Corridor in zwei quadratische Wohnräume, zwischen welchen die Haupttreppe in geradem Lauf bis zu einem Podest und von dort in umgekehrter Richtung bis ins obere Geschoss führt. Kleinere Nebentreppen sind an beiden Endpunkten des mittleren Corridors angebracht. Die Anordnung des Erdgeschosses wiederholt sich im oberen Stockwerk.

Die Architektur des Aeussern (Figur 30) zeigt die hohen Dächer mit ihren noch mittelalterlich entworfenen aber in Renaissanceformen durchgeführten Fenstergiebeln und den massenhaften Kaminen, die gedrückten Korbbögen des Portals und der über demselben angebrachten Loggia, die durch vorgekragte Altane sich nach aussen öffnet, endlich die spätgothischen Formen der Kapelle: alles Elemente aus der Frühzeit der französischen Renaissance. Die Fenster mit ihrem abgerundeten Sturz werden von Pilastern eingeschlossen und paarweise durch derb behandelte Hermen verbunden. Der Reiz der Lage mitten auf dem strömenden Wasser, umgeben von prächtigen Baumgruppen und Gärten, ist von seltner Anmuth. Das Innere erhält aber noch höheren Werth durch die fast vollständige Erhaltung der alten Ausstattung mit ihrem reichen plastischen und malerischen Schmuck.

§. 30.

Das Schloss von Bury.

Zu den grossartigsten Schlossanlagen aus der Frühzeit Franz I gehörte Bury. Zwei Meilen von Blois in dem anmuthigen Waldthale der Cisse gelegen, dicht am Rande des Waldes von Blois, erregt es noch jetzt durch seine mächtigen Ruinen die Bewunderung. An der Stelle einer in den Kriegen unter Karl VI und Karl VII zerstörten Burg wurde es seit 1515 durch Florimond Robertet, Minister und Staatssekretair des Königs, neu erbaut.[1] Im Anfang des XVII Jahrhunderts beim Aussterben der Familie in andere Hände gelangt, gerieth es unter den neuen Besitzern bald in Verfall und wurde von denselben sogar seiner Ausstattung beraubt und theilweise zerstört, um das ihnen ebenfalls gehörende Schloss von Onzain herzustellen und zu schmücken. Einmal preisgegeben, sank es immer tiefer, wurde von den Bewohnern der Umgegend als Steinbruch benützt und ist jetzt nur noch als gewaltige Ruine der Schauplatz für die Phantasiegebilde der Volkssage, die seine Trümmer zum Sitz des wilden Jägers und der weissen Dame gemacht hat.

---

[1] L. de la Saussaye, Blois et ses environs, p. 237.

Von der Anlage des Ganzen haben wir nach Du Cerceau [1] in §. 8 mit Hinzufügung des Grundrisses ein Bild entworfen. Wir geben nach derselben Quelle eine perspektivische Ansicht unter Figur 31, aus welcher die Verbindung mittelalterlicher Anlage und moderner Ausstattung ersichtlich wird. Der Wassergraben mit seiner von Thürmen vertheidigten Zugbrücke, die vier runden Eckthürme, zu denen noch zwei am Ende des Gartens hinzu-

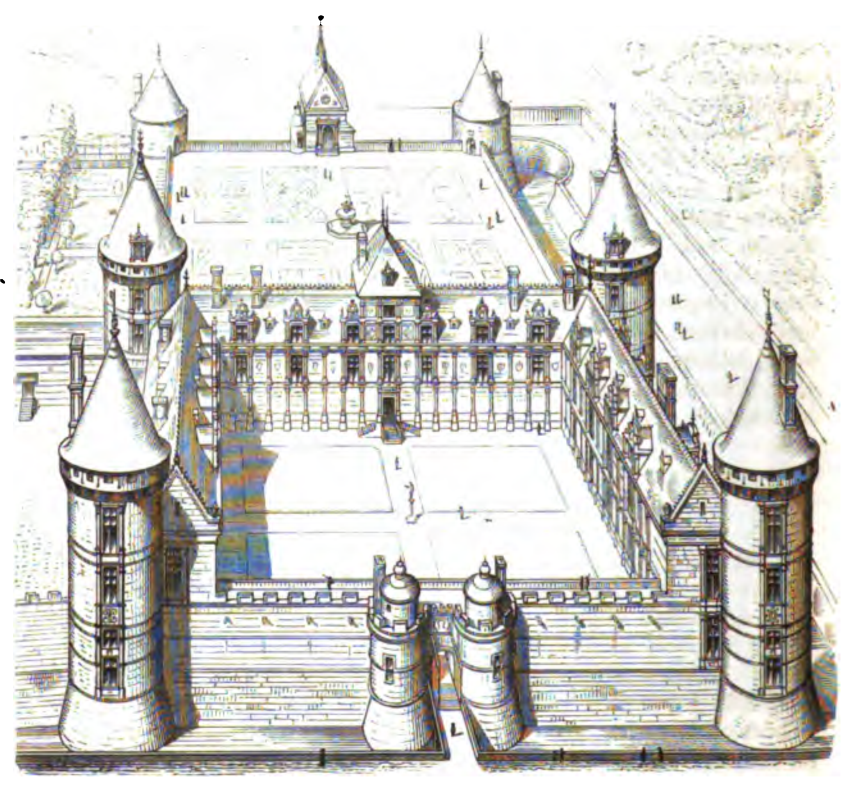


Fig. 31. Schloss Bury. (Du Cerceau und V.-le-Duc.)

kommen, gehören der feudalen Burg des Mittelalters; aber die Eintheilung der inneren Räume zeigt uns die Gewohnheiten einer neuen Zeit. Die Thürme, anstatt der Vertheidigung zu dienen, enthalten in jedem Stockwerk ein geräumiges Zimmer nebst Garderobe, nach aussen durch grosse Fenster mit Kreuzstäben sich öffnend. Auch die Treppen sind nicht mehr als Wendelstiegen

[1] Les plus excellens bastim. Vol. II.

in vorspringenden Treppenhäusern angelegt, sondern in den Bau hineingezogen. Ebenso gehören die stattlichen Arkaden auf der Eingangsseite, die regelmässige Anlage des Hofes, der ein Quadrat von 150 Fuss bildete, und die 140 Fuss lange, 24 Fuss breite prachtvolle Galerie, welche den rechten Flügel einnahm, der neuen Zeit an. Der Renaissance entstammt auch die ganze Decoration mit regelmässigen Pilastersystemen in zwei Geschossen und den reich bekrönten Dachfenstern, welche an die spielenden Formen von Blois und Chenonceau erinnern.

Unter dem reichen Schmuck, der das Schloss auszeichnete, werden noch im XVII Jahrhundert prächtige Marmorbüsten hervorgehoben. Bei Du Cerceau und danach in unserer Abbildung sieht man in der Mitte des Hofes auf einer Säule eine schlanke jugendliche Gestalt. Es unterliegt keinem Zweifel, dass diese Figur der gänzlich verschollene bronzene David Michelangelo's war, welchen dieser im Auftrage der Signoria von Florenz ursprünglich für Pierre de Rohan, Marschall von Gié, giessen sollte, [1] und die der Nachfolger desselben in der Gunst des Königs, Florimond Robertet, erhielt und im Hof seines Schlosses Bury aufstellen liess. In Reisebeschreibungen des XVII Jahrhunderts wird ausdrücklich ein »Erzbild des Königs David« im Schlosshofe von Bury erwähnt, welches von Rom hergebracht sei und von den Kennern sehr hoch geschätzt werde. [2] Aber schon in den Stichen von Israel Sylvestre sieht man an Stelle des David einen Springbrunnen. Wahrscheinlich war der David ebenfalls nach dem Schlosse Onzain gebracht, wo er dann spurlos verschollen ist.

§. 31.

Das Schloss Le Verger.

In ähnlicher Weise wie zu Bury beherrschen die Ueberlieferungen des Mittelalters, verbunden mit den Bauideen der neuen Zeit, die Anlage des nicht minder grossartigen Schlosses Le Verger im Anjou, der ehemaligen Wohnung des Prinzen von Rohan-Guémené. [3] Auch hier flankiren gewaltige runde Thürme mit Zinnenkranz und Machicoulis den Bau, einer auf den Ecken der Flügel, welche den grossen äusseren Hof umgeben; zwei andre ausserdem an den Ecken der herrschaftlichen Wohnung, die den ebenfalls rechtwinkligen inneren Hof einschliesst. Ein

---

[1] Vgl. M. de Reiset im Athenäum vom Jahr 1853. — [2] So in Jodocus Sincerus, Itinerarium Galliae 1649: «In medio areae, columnae imposita est imago regis Davidis aenea, magni pretii aestimata: quae Roma jam fere ante saeculum eo translata traditur.» (Die Verwechselung von Florenz und Rom kann nicht befremden.) Citat bei L. de la Saussaye, a. a. O. — [3] Vgl. Viollet-le-Duc, Dictionn. III, 180 ff.

Wassergraben umzog nicht bloss die ganze Anlage, sondern trennte auch den äusseren Hof von dem eigentlichen Schlosse. Aber in der rechtwinkligen und symmetrischen Anordnung des Planes sprach sich auch hier die Tendenz auf klare Regelmässigkeit aus, welche mit der Renaissance eindrang. Eine Zugbrücke führte zu dem von zwei runden Thürmen flankirten Haupteingang, der mit grossem Rundbogen und Giebelfeld die Gestalt eines antiken Triumphbogens nachahmt. Dagegen ist der zweite Eingang, der, gleich dem ersten in der Hauptaxe liegend, den Zutritt zum inneren Hofe gewährt, nach französischer Sitte aus einer im gedrückten Bogen gewölbten Einfahrt und daneben liegenden engen Pforte für Fussgänger gebildet. Auch fehlt über derselben die beliebte Bogennische mit dem Reiterbilde nicht, und die Krönung besteht aus einem steilen, von ausgekragten Thürmchen eingefassten und mit hohen Dachfenstern versehenen Pavillon. Die Dachfenster zeigen am ganzen Bau noch überwiegend mittelalterliche Form. So kreuzen sich auch hier die nationalen Ueberlieferungen mit fremden Einflüssen.

§. 32.

Das Schloss Varengeville.

Denselben frischen Charakter dieser Uebergangsepoche zeigen die Ueberreste des Schlosses Varengeville bei Dieppe, das zu den interessantesten Denkmälern jener Zeit gehört. [1] Ein durch seinen Reichthum und seine weiten Seefahrten, nicht minder durch seine Kunstliebe berühmter Rheder jener Stadt, Jean Ango, liess sich diesen prächtigen Landsitz erbauen, nachdem er vorher in Dieppe selbst sein Wohnhaus mit reich geschnitzter Holzfaçade neu aufgeführt hatte. Um 1532 konnte er Franz I mit fürstlicher Opulenz in seinem Schloss aufnehmen und bewirthen. Gleich Nantouillet ist auch dieses Prachtstück der Frührenaissance jetzt halb verwüstet und zu einem Pachthof herabgesunken. Aber noch zeigen die Hoffaçaden den Glanz und die Zierlichkeit des ursprünglichen Werkes. In der Ecke, wo beide Flügel zusammenstossen, erhebt sich ein polygoner Treppenthurm, wie meist an diesen Schlössern; aber originell und sonst kaum irgendwo in dieser Epoche nachzuweisen ist die grosse Freitreppe des Hofes, die mit doppelten Rampen zu einer grossen Halle im Erdgeschoss emporführt, welche über einer hohen Brüstungsmauer sich mit mächtigen, auf vier stämmigen Säulen ruhenden Bögen einladend gegen den Hof öffnet. Auch der

---

[1] Taylor et Nodier, Voyages dans l'ancienne France. Normandie T. II, pl. 96—98.

andere Flügel zeigt eine solche Halle, gleich jener nicht sowohl als Arkade, sondern mehr als offne Loggia aufzufassen. Die Säulen erinnern durch ihre derben Verhältnisse und die Kapitäle an gothische Bauweise; dagegen zeigen die Bögen antike Profilirungen und rautenförmige Cassetten, vermischt mit gothischem Stabwerk.

Im Erdgeschoss sieht man kleine Rundbogenfenster, mit Pilastern, Gebälk und Giebeln nach Art der Renaissance eingefasst. Dagegen haben die Fenster des Hauptgeschosses geraden Sturz, Kreuzstäbe und eine Umrahmung mit römischen Pilastern. Ein Fries mit Medaillonköpfen, abwechselnd in Rautenfelder oder in runde Lorbeerkränze eingefasst, zieht sich zwischen beiden Stockwerken hin. Ganz wie in Nantouillet ist auch hier auf Anlage eines Dachgeschosses verzichtet. Die grösste Pracht der Decoration entfaltet sich an der Rampentreppe, deren Stirnwand von köstlichen Arabesken, Pilastern mit graziösen Ornamenten und Reliefmedaillons ganz bekleidet ist.

§. 33.

Das Schloss von Chantilly.

In seiner Schilderung der Thelemiten-Abtei nennt Rabelais diese Phantasieschöpfung »prächtiger als Bonnivet, Chambord oder auch Chantilly.« Zu seiner Zeit gehörte also das letztgenannte Schloss unter die ansehnlichsten, die man in Frankreich kannte. Wir suchen aus Du Cerceau's Aufnahmen[1] eine Anschauung der Anlage zu gewinnen.

Die Lage des Schlosses (Fig. 32). nahe bei Senlis, an einem Nebenfluss der Oise, hatte Veranlassung zu ausgedehnten Wasserbassins gegeben, welche nicht bloss mit den herkömmlichen Gräben, sondern ausserdem mit grossen Teichen die umfangreiche Gebäudegruppe umschlossen. Von der Landstrasse gelangte man mittelst einer langen Brücke A über einen dieser breiten Wasserarme, der das Ganze umgab, in den rechtwinklig angelegten, von Dienstlokalen eingefassten äusseren Hof B, der durch den Saal C mit einem Gartenparterre D verbunden war. Wie eine lang gestreckte Insel liegen diese beiden zusammengehörenden Theile da. Als zweite Insel, rings in gleicher Weise von Wassergräben umschlossen, erhebt sich daneben die herrschaftliche Wohnung, die sich in Form eines Dreiecks um einen dreiseitigen Hof gruppirt. Wir finden also hier, ohne Frage bedingt durch die Beschaffenheit des Ortes, eine völlig unregelmässige Anlage, nach Art des Mittelalters. Der feudale Eindruck wird aber noch ver-

[1] Du Cerceau, T. II.

stärkt dadurch, dass nicht bloss auf den Ecken sich drei runde Thürme mit Zinnenkranz, Machicoulis und hohen Dächern erheben, sondern dass ungefähr in der Mitte zweier Seiten des

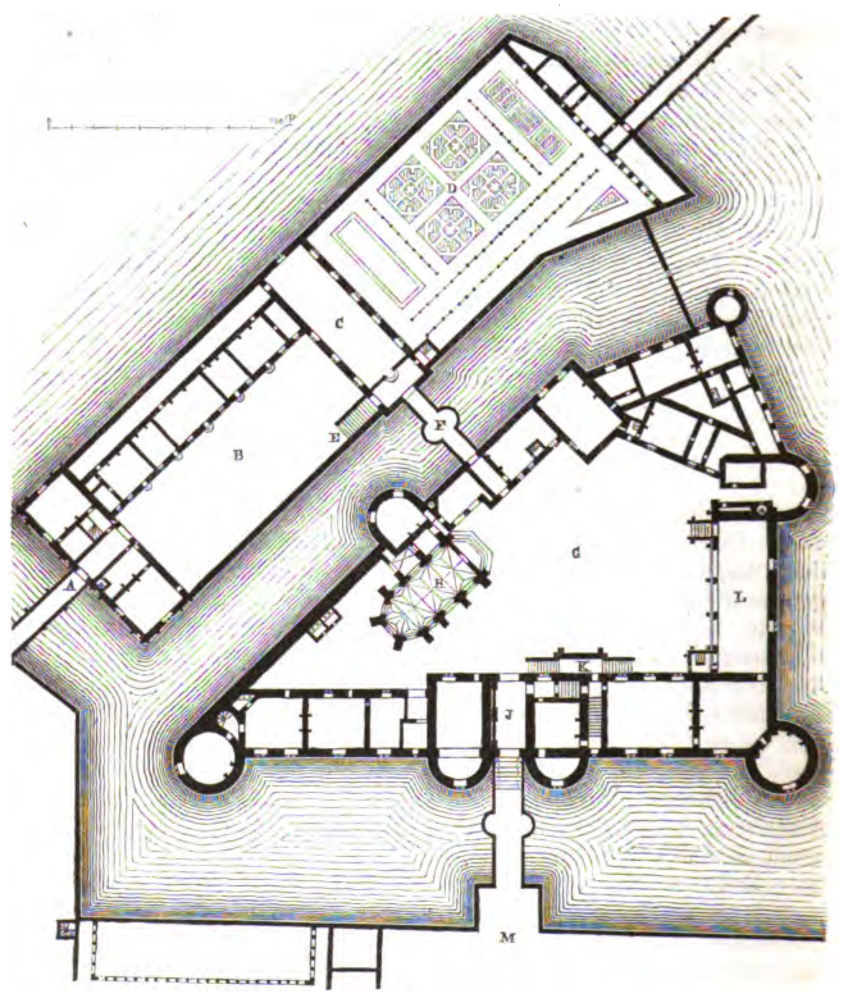


Fig. 32. Schloss Chantilly. (Du Cerceau).

Dreiecks ein bastionartiger halbrunder Thurm vorspringt, und zwei ähnliche Bollwerke an der dritten Seite den Zugang über die äussere Zugbrücke M vertheidigen. Hier ist also der feudale Charakter nachdrücklicher als an irgend einem anderen Schlosse

der Zeit betont. Das ganze innere Schloss steht auf einem Felsboden, dessen Plateau sich gegen 10 Fuss über den Boden des äusseren Hofes erhebt. Man musste daher aus diesem mittelst einer Treppe E auf die Brücke hinaufsteigen, die zum herrschaftlichen Wohngebäude führt. Ebenso gelangt man von diesem durch eine zweite Treppe in den gleichfalls niedriger gelegenen Garten. Endlich sind unter dem ganzen herrschaftlichen Bau gewölbte Keller in gewaltiger Ausdehnung und in zwei Stockwerken über einander aus dem Felsgrund gehauen, eine Anlage, die nach du Cerceau »eher einem Labyrinth als einem Keller zu vergleichen.«

Damit war aber die grossartige Anlage nicht abgeschlossen. Sie dehnte sich vielmehr nach zwei Seiten noch bedeutend aus; denn von der Hauptfaçade über die mit Thürmen flankirte Brücke J gelangt man bei M zu einer grossen, ebenfalls erhöht liegenden Terrasse, die in einem Rechteck von circa 300 zu 200 Fuss, von Mauern umschlossen, sich vor der Hauptfront des Schlosses in ganzer Länge ausdehnt. Von ihr kommt man sodann in die weiten Parkanlagen mit ihren prächtigen Alleen und Baumgruppen. An der entgegengesetzten Seite aber, wenn man von dem Gartenparterre D mittelst einer Brücke über den äusseren Wassergraben ging, kam man an einen noch viel ausgedehnteren Garten, der ein Quadrat von ca. 350 Fuss bildete und an der einen Seite von einer erhöhten offenen Loggia eingeschlossen war. Neben diesem Garten war der unregelmässige geräumige Wirthschaftshof mit seinen ausgedehnten Baulichkeiten angebracht, so dass das Schloss nicht weniger als drei Höfe besass.

Kehren wir nun zu dem inneren Schloss zurück, um seine Anlage zu prüfen. Die Hauptfront bildet die längere Kathete des Dreiecks. Hier gelangt man durch den die Mitte einnehmenden, von Thürmen vertheidigten Eingang J in die herrschaftlichen Wohnräume, die nach der Sitte der Zeit aus einer Reihe grösserer und kleinerer Zimmer bestehen. Vom Hofe G führt eine stattliche Freitreppe K mit zwei Rampen zu dem hochliegenden Erdgeschoss und von da zu einer Treppe, die in geradem Lauf, aber nach dem ersten Podest mit rechtwinkliger Wendung, das obere Stockwerk erreicht. Trotz der starken mittelalterlichen Reminiscenzen ist die Treppenanlage also völlig modern, und in dem ganzen Schlossbau kommt keine bedeutendere Wendelstiege vor. Die andre rechtwinklige Seite des Baues schliesst sich an den Hauptbau mit einem grossen Saal L, zu welchem eine besondre Freitreppe vom Hofe führt. An ihn lehnen sich, die stumpfe unregelmässige Ecke des Dreiecks füllend, untergeordnete Räumlichkeiten. Die dritte Seite, die Hypotenuse, wird nur zum Theil von Gebäuden, zum Theil von einer Befestigungsmauer umschlossen, aus welcher ein Thurm zur Vertheidigung der

zweiten Brücke vorspringt. Hier liegt als selbständiger kleiner Bau die gothische Kapelle H mit polygonem Chor.

Diess die Anlage des mächtigen Baues, die zum Theil aus dem Mittelalter stammt, aber im XVI Jahrhundert mit ausserordentlicher Pracht erneuert und umgestaltet wurde. Indess lassen sich nach du Cerceau's Zeichnungen, abgesehen von den mittelalterlichen Resten, zwei Epochen deutlich unterscheiden. Die erste, welche den grössten Theil des eigentlichen Schlosses

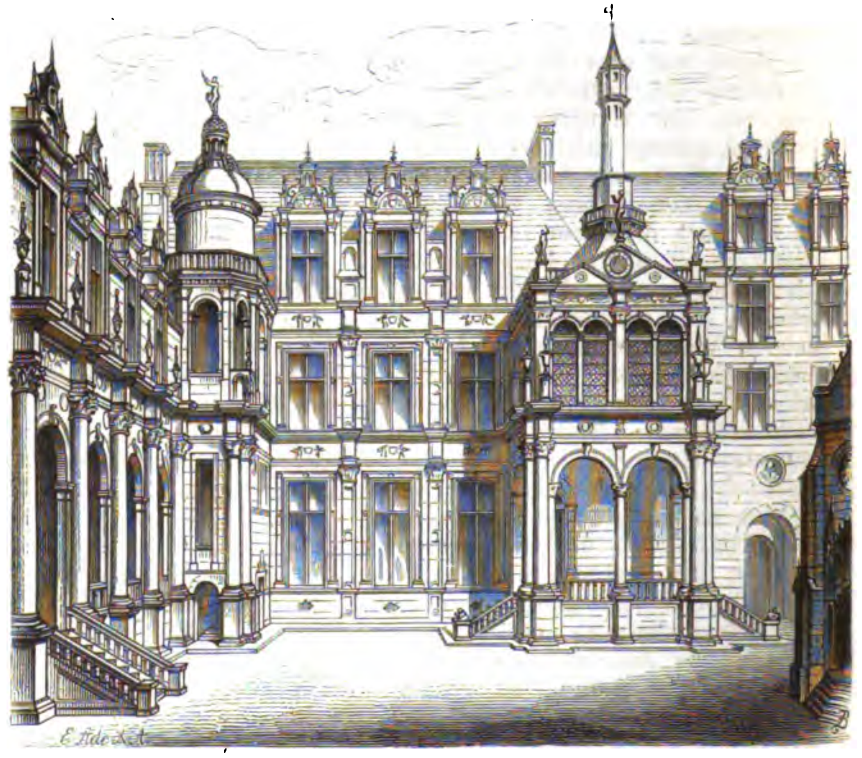


Fig. 33. Aus dem Hofe zu Chantilly. (Du Cerceau.)

der herrschaftlichen Wohnung umfasst, weist unverkennbar auf die Frühzeit Franz I; die zweite, welcher die regelmässige Anlage des äusseren Hofes und der dort befindlichen Diensträume zuzuschreiben ist, steht entschieden am Ausgange dieser Epoche oder vielmehr schon in der Zeit Heinrichs II. Die grösste Pracht entfaltet sich an den Bauten der Frühzeit, namentlich an der Hofseite der herrschaftlichen Wohnung, die zu den elegantesten und reichsten Werken dieser Zeit gehört (Fig. 33). Die grossen

Fenster mit ihren Steinkreuzen, in beiden Geschossen von korinthischen Pilastern eingefasst, die reich gekrönten Dachfenster, die mit den zierlichsten ihrer Art wetteifern, der glänzende, als

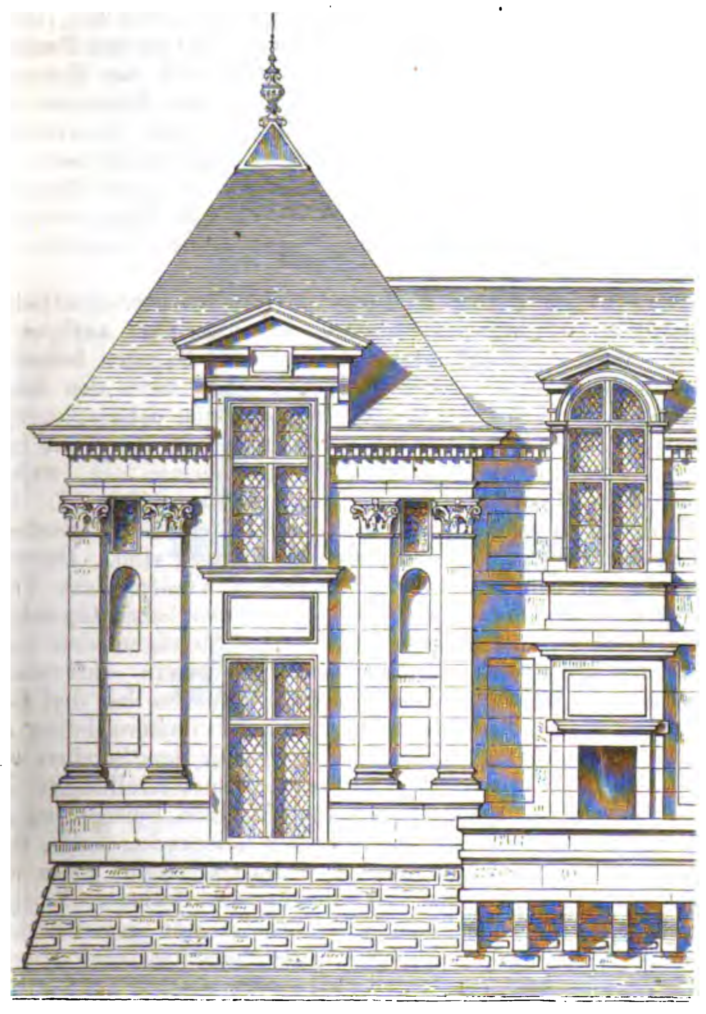


Fig. 34. Schloss Chantilly. Pavillon aus Heinrichs II Zeit. (Du Cerceau).

offene Halle angelegte Vorbau der Freitreppe, dessen Dach mit Statuen geschmückt und mit einer schlanken Spitze gekrönt ist, die prachtvolle offne Halle, mit welcher der galerieartige Saal sich gegen den Hof öffnet, und dessen Wände wie der eben er-

wähnte Vorbau mit korinthischen Halbsäulen gegliedert sind, endlich der kleine Pavillon in der einspringenden Ecke, der ebenfalls eine Treppe enthält und mit einem achteckigen Oberbau und runder Laterne abschliesst, das Alles bietet ein Ganzes von höchster Opulenz. Dazu kommen die Medaillons mit Brustbildern, die wappenhaltenden schwebenden Genien an den Fensterbrüstungen, die Vasen und Statuen, die überall zur Krönung selbständiger Theile verwendet sind, kurz alle Elemente der Decoration, welche jene prachtliebende Zeit zur Verwendung brachte. Selbst die Kapelle, im Wesentlichen wohl noch ein frühgothischer Bau, zeigt ein Portal, in welchem die Elemente des Flamboyant mit denen der Renaissance sich üppig mischen. Dem Mittelalter dagegen gehören offenbar die ihr benachbarten Baulichkeiten an.

Mit Recht sagt daher du Cerceau von dem herrschaftlichen Wohngebäude: »Il ne tient parfaictement de l'art antique ne moderne, mais des deux meslez ensemble.« Dagegen heisst es von den Gebäuden des vorderen Hofes: »Les faces des bastiments estans en icelle tant dans la court que dehors, suivent l'art antique, bien conduicts et accoustrez.« In der That tritt bei diesen Theilen jene Vereinfachung der Formen ein, welche der strengeren Beobachtung der Antike zuzuschreiben ist. Die Gebäude bestehen fast ohne Ausnahme aus einem Erdgeschoss, dessen grosse Fenster mit Bogengiebeln dekorirt sind. Darüber erhebt sich ein oberes Stockwerk, dessen Fenster zum Theil rechtwinklig, zum Theil rundbogig geschlossen, aber sämmtlich mit antikisirenden Giebeln gekrönt werden. Sie ragen aber nach einer damals beginnenden Sitte in das Dach hinein. Interessant ist nun, dass an hervorragenden Stellen, besonders bei den Eckpavillons, eine einzige kolossale korinthische Pilasterordnung die Wände bekleidet (Fig. 34), ein Gebrauch, der dem Streben entsprang, aus den gehäuften kleinlichen Pilasterstellungen der früheren Epoche zu grossartigeren, einfacheren Formen zu gelangen. Ein Uebelstand war freilich im vorliegenden Falle, dass die oberen Fenster rücksichtslos das Gebälk sammt Fries und Dachgesimse durchschneiden. Vielleicht das früheste Beispiel dieser bedenklichen Anordnung. An dem grossen galerieartigen Saale, der diesen Hof von dem kleinen Gartenparterre trennt, tritt statt der unteren Fensterreihe eine offne Arkade auf Pfeilern ein, die mit korinthischen Pilastern dekorirt sind.

§. 34.

Das Schloss von Chateaudun.

Die Touraine hat unter allen Provinzen Frankreichs den grössten Reichthum an Denkmälern dieser Zeit aufzuweisen, und

das Flussgebiet der Loire, dieser lachende Garten mitten im Herzen des Landes, von Angers bis hinauf nach Orleans, ist für Frankreich beinahe das, was Toscana für Italien, ebenso wie sich die Normandie in der überschwänglichen decorativen Phantastik ihrer Werke mit Oberitalien vergleichen lässt. Die Touraine war damals der bevorzugte Sitz des Hofes; kein Wunder daher, dass sich neben den drei grossen königlichen Schlössern Amboise, Blois und Chambord eine Reihe von Landsitzen des hohen Adels erhoben, die an künstlerischem Glanz der Ausführung miteinander wetteiferten. Chenonceau, Bury, Le Verger, die wir schon kennen,

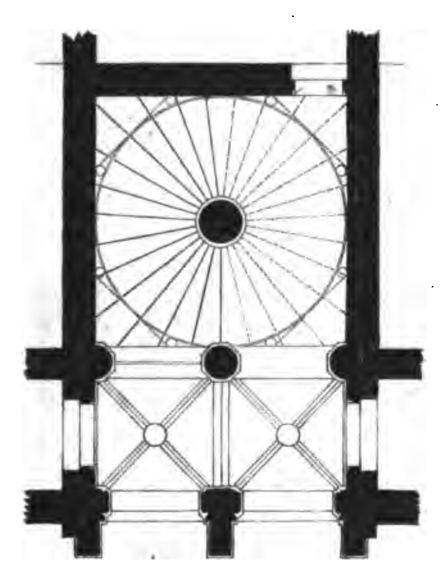


Fig. 35. Treppe zu Chateaudun. Grundriss.

gehören in diese Zahl. Andere stehen ihnen würdig zur Seite. Wir beginnen mit dem Schloss der alten Grafen von Dunois zu Chateaudun, kürzlich noch Wohnsitz des durch seine hohe Kunstliebe berühmten Herzogs von Luynes. In dem freundlichen Thal des Loir, eines Nebenflusses der Loire, sechs Meilen von Orleans gelegen, erfuhr das Schloss zu Anfang des XVI Jahrhunderts (1502—32) eine glänzende Erneuerung, ohne indess vollendet zu werden.[1] Das Aeussere dieser Theile gehört noch fast ausschliesslich dem gothischen Style, namentlich die prachtvolle Maasswerkgarnitur, welche in luftiger Durchbrechung das Hauptgesimse begleitet. Doch zeigen die Consolen des letztern, die Pilaster und Giebelkrönungen der Fenster den Einfluss der

---

[1] Victor Petit, châteaux de la vallée de la Loire.

Renaissance. Was aber dem Schloss seinen classischen Werth unter so vielen gleichzeitigen Monumenten verleiht, ist das

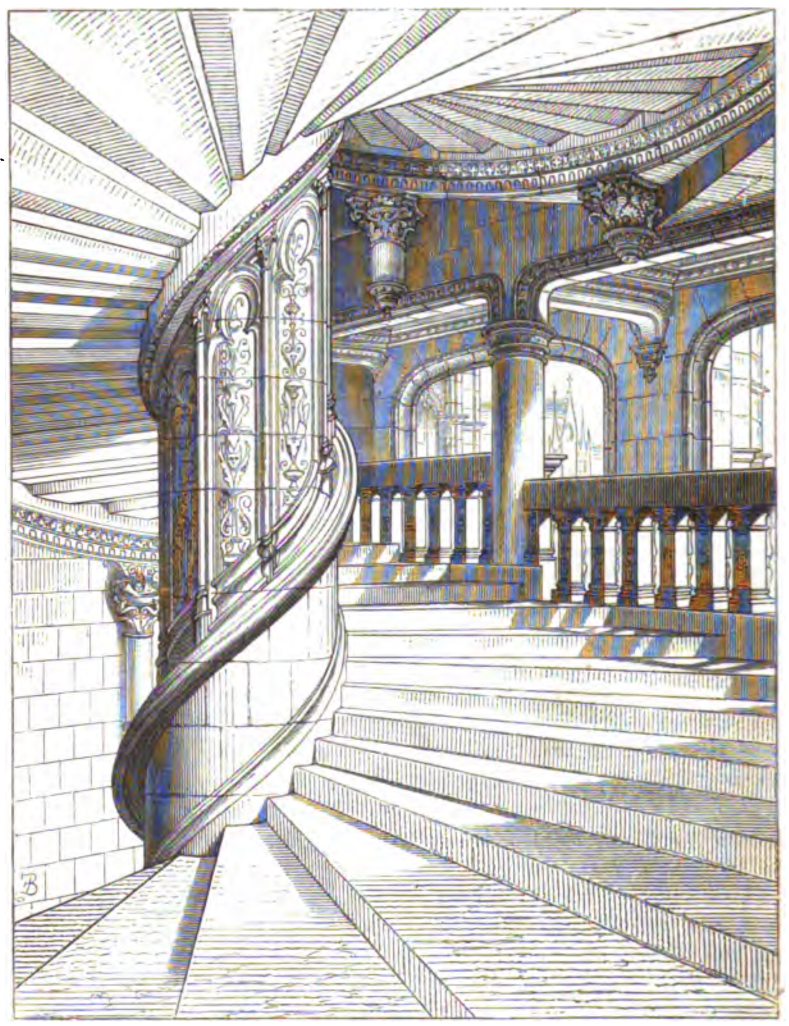


Fig. 36. Treppe zu Chateaudun. (Chapuy.)

Stiegenhaus, welches an Grossartigkeit und Reichthum seines Gleichen sucht. [1] Nicht wie die Haupttreppe von Blois aus der

[1] Abbildungen in Chapuy, Moyen âge monumental III, pl. 208. 298. 321. 369. 376. 382. 387.

Baulinie vorspringend, nicht wie die mittlere Treppe von Chambord zu einem selbständig isolirten Baukörper entwickelt, ist die Treppe von Chateaudun in den Bau hineingezogen, innerhalb desselben aber zu einem unabhängigen Prachtstück ausgebildet.

Vom Hofe aus tritt man in einen doppelten hohen Portalbogen, der noch ganz in mittelalterlicher Weise zwischen schlanke Strebepfeiler eingefasst ist, die mit Nischen und reichen Baldachinen für Statuen belebt sind und in schlanke Fialen auslaufen. Die Composition gemahnt fast an die eines gothischen Kirchenportals, denn dieser ganze Theil bildet mit seinem steilen Dach einen selbständigen Pavillon, der von zwei vorgekragten Rundthürmen eingeschlossen wird. Sämmtliche Abtheilungen sind mit gothischen Flachbögen geschlossen, die mit durchbrochenen Maasswerken wie mit Spitzen gesäumt sind. Auch das Dachgesims ist in ähnlicher Weise eingefasst.

Man gelangt nun unmittelbar in eine hohe Eingangshalle und befindet sich am Aufgang der Treppe. Diese ist dem allgemeinen Gebrauch der Zeit folgend eine Wendelstiege, die sich um einen runden Mittelpfeiler spiralförmig hinaufzieht (Fig. 35). Auf drei Seiten ist sie von der Mauer eingeschlossen, auf der vierten dagegen öffnet sie sich mit einem ganz flachen Bogen auf einer mittleren Rundsäule, welcher an den Mauerecken Halbsäulen entsprechen. Um aber die Stufen aufzunehmen, ist bei jedem Umlauf durch vortretende Träger ein Uebergang ins Achteck gemacht und dadurch ein Platz für acht auf schwebenden Consolen verkröpfte Säulen oder Kragsteine gewonnen. Diese ihrerseits stützen, durch Flachbögen verbunden, das kreisrunde Gesimse, auf welchem die Stufen mit ihren Endpunkten aufruhen. (Fig. 36.)

Ist diese Construction für sich schon beachtenswerth, so steigert sich das Interesse durch die Pracht der Ausstattung, deren Schönheit von keinem andern Werke der französischen Renaissance übertroffen wird. War am Aeussern Alles noch gothisch, so tritt hier der mittelalterliche Styl nur in der Form und dem Profil der Bögen und in der Maasswerkgliederung des Mittelpfeilers bescheiden auf. Allein die Felder der Spindel selbst sind mit Renaissance-Arabesken des reinsten Geschmacks und der delikatesten Ausführung gefüllt. Und die Kapitäle der Säulen, die Balustrade, die Gesimse und Friese, sowie die Leibung der Bögen, endlich die zahlreichen Kragsteine, Consolen und Kapitäle der Wandsäulen zeigen eine Mannigfaltigkeit und Schönheit, wie kaum ein zweites Bauwerk dieser Epoche.

§. 35.

Das Schloss zu Azay-le-Rideau.

In anderer Hinsicht bemerkenswerth ist das Schloss von Azay-le-Rideau.[1] Es zieht weniger durch ein einzelnes Prachtstück, als durch die klare und harmonische Gesammtanlage die Aufmerksamkeit an. Auf einer kleinen Insel des Ledre, etwa eine Meile von seiner Mündung in die Loire, gelegen, ist es im Wesentlichen seinem Aeussern nach jetzt noch so erhalten, wie es um 1520 von Gilles Berthelot, dem damaligen Besitzer des Ortes, erbaut wurde. Es besteht aus zwei in rechtem Winkel zusammenstossenden Flügeln, ist nach mittelalterlicher Weise mit einem Wassergraben umzogen und nach aussen durch Zinnenkranz und Machicoulis sowie durch mächtige runde Thürme mit runden Dächern als trotzige Veste charakterisirt, während die grossen von Kreuzstäben getheilten und mit Pilastern eingefassten Fenster diesem Anschein widersprechen.

Nach der innern Hofseite sind denn auch diese feudalen Elemente aufgegeben, und das Schloss zeigt dort drei Geschosse mit grossen Fenstern, die im obern Stockwerk eigenthümlicher Weise zum Theil in das Dach hineinreichen und mit phantastischen, nicht gerade schönen Giebeln gekrönt sind. Während die durchlaufenden Pilastersysteme und die zahlreichen horizontalen Gesimse dem Eindruck eine gewisse Monotonie geben, ist aller Luxus der Decoration auch hier auf das Treppenhaus verwendet, das in der längeren Hoffaçade als besonderer hochaufragender Giebelbau mit doppelten Bogenöffnungen in vier Geschossen hervortritt. Auch hier ist, ähnlich wie in Chateaudun, die Treppe im Innern des Gebäudes angelegt, aber ihre decorative Ausstattung zeigt schon am Aeussern die ganze Formensprache der Renaissance, ihre Pilaster und Bögen, ihre Arabeskenfriese und Gesimse, nur dass in den beiden mittleren Geschossen statt des Halbkreises der gedrückte Korbbogen angewandt ist. Am Mittelpfeiler, sowie zu beiden Seiten sind Nischen für Statuen mit reichen Baldachinen angeordnet, gleich dem krönenden Giebel mittelalterlich gedacht, aber mit der ganzen Fülle der Renaissanceformen ausgedrückt. Unter den Sculpturen begegnen wir mehrfach dem Salamander Franz I. Ausserdem findet sich der Namenszug des Erbauers und der Spruch: »UNG SEUL DESIR«, ohne Zweifel die Devise des Besitzers.

---

[1] Aufn. in Gailhabaud, Denkm. der Baukunst; vgl. V. Petit, châteaux etc.

§. 36.

Das Schloss von Beauregard.

Ungefähr eine Meile von Blois, am Saume des Waldes von Russy, am Abhange einer Hügelreihe, welche das anmuthige Thal des Beuvron einschliesst, liegt das Schloss Beauregard, das mit Recht seinen Namen trägt. Um 1520 wurde es für René, Bastard von Savoyen, natürlichen Bruder der Mutter Franz I. erbaut.[1] In der Schlacht von Pavia gefangen und bald darauf an den dort erhaltenen Wunden gestorben, hatte er sich nur kurze Zeit seines Besitzes erfreut und hinterliess denselben seiner Wittwe Anna von Laskaris. Im Jahr 1543 wurde es von dieser verkauft und kam bald darauf in den Besitz des Jean du Thier, der Staatssecretair unter Heinrich II war und durch seine Pflege von Wissenschaft und Kunst sich einen Namen machte. Er vergrösserte das Schloss und gründete darin eine Bibliothek, von welcher Ronsard singt:

. . . . . »Tu récompensas avec beaucoup d'escus
Ces livres qui avoient tant de siècles vaincus,
Et qui portoient au front de la marge, pour guide.
Ce grand nom de Pindare et du grand Simonide.
Desquels tu as orné le somptueux chasteau
De Beauregard, ton oeuvre, et tu l'as fait plus beau.«

Im Jahr 1617 kam Beauregard durch Kauf in den Besitz des Schatzmeisters Ludwigs XIII. Paul Ardier, der die grosse Galerie mit den Portraits von fünfzehn französischen Königen schmückte. Sein Sohn fügte noch eine Reihe von Bildnissen hinzu und baute die Façade, die nach dem Flusse liegt. Im Anfang unseres Jahrhunderts wurde durch einen neuen Besitzer leider die alte Kapelle. welche Fresken von Niccolo dell' Abbate enthielt, zerstört. In neuerer Zeit dagegen ist das Schloss durch den gegenwärtigen Besitzer trefflich restaurirt und im Styl der Renaissance neu ausgestattet worden.

Der grössere Theil des Baues[2] gehört so wie er jetzt besteht dem XVII Jahrhundert an; wir haben es hier in erster Linie mit der Anlage aus Franz I Zeit zu thun. Du Cerceau sagt von ihm: »L'édifice n'en est pas grand, mais il est mignard, et autant bien accommodé qu'il est possible pour ce qu'il contient.« Es bestand damals, wie die Pläne ausweisen (Fig. 37), aus einem südlichen und nördlichen Pavillon E, F. welche durch die grosse

[1] L. de la Saussaye. Blois et ses environs, p. 225 ff. — [2] Aufn. bei du Cerceau, Vol. II.

Galerie D und eine vor ihr liegende nach dem Hofe auf Pfeilern und Bögen sich öffnende Arkade C verbunden wurden. Ueber einem Obergeschoss, dessen grosse Fenster durch Kreuzstäbe getheilt und mit Pilastern eingefasst sind, erhebt sich ein Dachgeschoss, dessen Fenster an dem Verbindungsbau und dem einen Pavillon die zierlich spielende Bekrönung der Frührenaissance zeigen, während sie an den übrigen Theilen einfach mit antikem Giebel abgeschlossen sind. Zwei rechtwinklig anstossende Flügel A, G umfassen, der eine jedoch nur zur Hälfte, die beiden Seiten des inneren Hofes B. Ein grosser unregelmässiger äusserer Hof mit Wirthschaftsgebäuden legte sich, ähnlich wie bei Bury, vor die eine Langseite des Gebäudes.

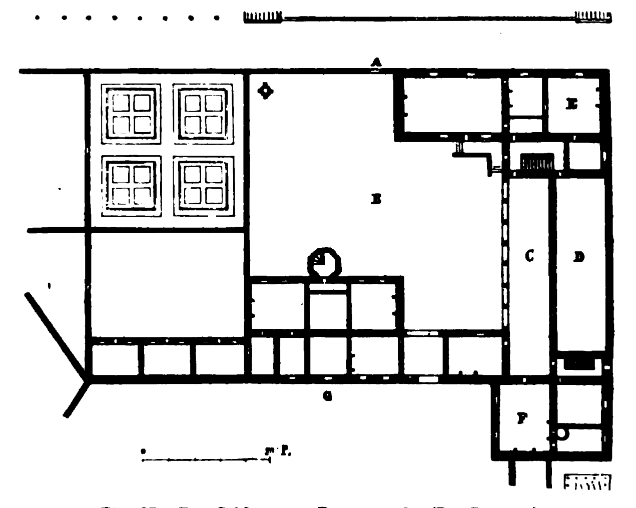


Fig. 37. Das Schloss von Beauregard. (Du Cerceau.)

Die moderne Tendenz der ganzen Anlage wird durch die vollständige Abwesenheit mittelalterlicher Elemente bezeugt. Keine Spur eines Grabens mit seinen Zugbrücken oder der beliebten Eckthürme ist zu erblicken. Die ganze Eintheilung ist klar, regelmässig, rechtwinklig. Auch die Haupttreppen sind im Innern des Baues angelegt, und zwar beide mit geradem Lauf, die eine neben der Galerie, die andre am Hauptpavillon. Zu dem hohen Erdgeschoss des letztern führt ausserdem eine breite Freitreppe mit doppelter Rampe. Nur die Dienstwohnungen, die vom Hauptbau getrennt den untern Theil des Hofes umschliessen, haben in einem vorspringenden achteckigen Thurm ihre Wendelstiege. Die Anzahl der herrschaftlichen Wohnräume war zu du Cerceau's Zeit gering; sie beschränkte sich ausser der gegen 70 Fuss

langen, 18 Fuss breiten Galerie, im Hauptflügel auf einen Saal von 40 zu 24 Fuss, der mit Nebenzimmer und Garderobe, sowie einem grösseren und einem kleineren Gemach verbunden war, in dem andern Pavillon auf ein grösseres Zimmer mit Garderobe und zwei kleineren, mit der Nebentreppe und der Galerie zusammenhängenden Räumen. Ein grosses wohlgepflegtes Gartenparterre, von zwei langen offnen Laubengängen mit Eckpavillons eingefasst, sowie ein weiter Park mit prachtvollen Bäumen und Alleen umgeben den Bau.

§. 37.

Kleinere Schlösser des Loiregebietes.

Die bisher betrachteten Bauten enthalten die Grundzüge französischer Schlossanlagen der Frührenaissance in so reicher Mannigfaltigkeit, dass wir die grosse Anzahl der kleineren Schlösser dieser Zeit in kürzerem Ueberblick zusammenfassen dürfen. Der gemeinsame Grundzug bleibt auch hier noch während der ganzen Epoche die Mischung gothischer Formen mit denen der Renaissance, die nationale Vorliebe für Thürme, erkerartige Ausbauten, vorspringende Treppenhäuser mit Wendelstiegen, für steile Dächer mit reich bekrönten Giebeln. Mit diesen Elementen verbinden sich die einzelnen antiken Formen, die man aus Italien empfing, in derselben naiven und zwanglosen Weise, die wir schon kennen gelernt haben. Der malerische Reiz dieser kleinen graziösen Werke hängt innig mit dem Charakter ihrer landschaftlichen Umgebung zusammen. In den engen Strassen, an den regelmässigen Plätzen der Städte würde ihre Architektur nicht Stich halten, am wenigsten wenn man sie unmittelbar neben irgend einen der streng componirten, in machtvollen Formen und symmetrischer Anlage entwickelten florentinischen Paläste stellen wollte. Aber umgekehrt würde ein Palazzo Strozzi oder Ruccellai sich ebenso übel ausnehmen, wenn man ihn an das Ufer der Loire oder des Cher in die unmittelbare Umgebung von Wald und Wiese verpflanzen würde. Die französischen Schlösser haben eben ein Gepräge ländlicher Zwanglosigkeit, das nur in freier Naturumgebung sich entfalten konnte.

Die Bauten des Loiregebiets zeigen diesen Charakter in besonders liebenswürdiger Weise. Nahe bei Azay-le-Rideau liegt das Schloss von Ussé, [1] noch im Mittelalter um 1440 begonnen, dann 1485 fortgesetzt und erst im XVI Jahrhundert vollendet, ein gothischer Bau mit späteren Umgestaltungen im Renaissance-

[1] V. Petit, châteaux de la vallée de la Loire.

styl, überschwänglich reich, dazu mit Thürmen und hohen Dächern überladen, die wie die Pilze emporschiessen. Elegante Frührenaissance zeigt auch das kleine Schloss von Sansac[1] bei Loches, vom Jahr 1529, die Fenster in üblicher Weise mit Pilastersystemen eingerahmt, die Dachfenster mit zierlichen Giebeln. Aehnlich das Schloss von Landifer[2] mit vier runden Eckthürmen, Kreuzfenstern, feinen Pilastern und reichem Dachgeschoss, um 1558 indess durch Heinrich II umgebaut und zum Theil erneuert. Ferner das Schloss zu Lude,[3] um 1535 vollendet, mit mächtigen runden Eckthürmen, zierlichen Pilastern, Medaillons mit Brustbildern in den Wandfeldern und mit Dachfenstern, die mit muschelartigen Bekrönungen schliessen. Das Schloss von Bénehart,[4] um 1530 erbaut, an dessen Dachfenstern gothische Elemente sich mit Renaissanceformen mischen. Das Schloss zu Rocher de Mésanger[5] in der Provinz Maine, ebenfalls mit Pilastern, die ein Rahmenwerk haben, mit Flachbögen an den Arkaden des Hofes und reich gekrönten Dachfenstern.

Ferner das Schloss zu Moulins[6] im Bourbonnais um 1530 entstanden, mit prächtigen Hofarkaden, die jetzt verbaut sind, korinthischen Pilastern und reich sculpirten Archivolten und Zwickeln. In derselben Provinz das Schloss von Chareil,[7] das im Innern einen Kamin von glänzender Arbeit mit zierlichem Arabeskenfries und mit ionischen Säulenschäften besitzt, die ganz aus Blätterreihen bestehen. Bedeutend sodann das herzogliche Schloss zu Nevers,[8] um 1475 begonnen, ein mächtiger spätgothischer Bau mit einem durchbrochenen polygonen Treppenhaus an der Mitte der Façade, im XVI Jahrhundert erneuert und namentlich mit einem reichen Dachgeschoss ausgestattet, dessen Fenster mit Karyatiden und Voluten geschmückt sind. Das alte Schloss der Herzöge von Anjou zu Angers,[9] thurmartig in mittelalterlicher Anlage aufgebaut, in reicher und edler Renaissance geschmückt, dabei klar und nicht überladen. Das Schloss von Valençay,[10] um 1540 entstanden, mit grossen runden Eckthürmen, in der Mitte ein mächtiger Pavillon, mit reichen Dachfenstern und hohen Kaminen überladen, die Fenster wie gewöhnlich mit Pilastern eingefasst. Das Schloss von Saint-Amand,[11] das um dieselbe Zeit sein prächtiges Dachgeschoss und andere decorative Zusätze erhielt. Das Schloss von Serrant,[12] um 1545 erbaut, im XVII Jahrhundert vollendet, ohne

---

[1] V. Petit, châteaux de la vallée de la Loire. — [2] Ebend. und bei Baron de Wismes, le Maine et l'Anjou (lithogr. Ansichten). — [3] V. Petit, a. a. O. — [4] Ebend. — [5] Baron de Wismes, a. a. O. — [6] L'ancien Bourbonnais, par Achille Allier, continué par A. Michel et L. Batissier. Moulins 1838. — [7] Ebend. — [8] V. Petit, a. a O. — [9] Baron de Wismes, a. a. O. — [10] V. Petit, a. a. O. — [11] Ebend. — [12] Ebend.

Dachgeschoss in etwas strengerer Renaissance durchgeführt, gleichwohl mit Kreuzfenstern und Pilasterwerk versehen. Das Schloss von Sédières[1] (Correze), ein Bau des XV Jahrhunderts, quadratisch um einen ebenfalls quadratischen Hof angelegt, mit einem quadratischen Thurm an der einen Ecke und mit ausgekragten Rundthürmen, die das Portal und zwei Seiten des Wohngebäudes flankiren, im XVI Jahrhundert durch grosse Fenster mit Pilasterumfassungen zu einem Renaissanceschloss umgeschaffen. Noch manche Bauten wären zu nennen, welche ähnliche Umgestaltung erfahren haben.

§. 38.

Schlösser der Normandie.

Nächst der Touraine ist die Normandie reich an Bauten der Frührenaissance. Auch sie zeigen die gemeinsamen mehrfach besprochenen Merkmale, nur steigern sie dieselben durch noch üppigere Pracht der Ornamentik, die wie wir sahen, ein Erbtheil der spätgothischen Architekturschule des Landes war. Wir nennen das Schloss von Mesnières im Departement der untern Seine, nach quadratischem Plan angelegt, auf den Ecken mit Thürmen, deren einer die Kapelle enthält. Die Schlösser von Condé am Yton und Boissey-le-Châtel, aus Quadern und Backsteinen malerisch aufgeführt mit eleganten Dachfenstern.

Im Departement Calvados gehört hieher das Schloss von Lasson und das von Fontaine-Henry, beide ursprünglich aus dem XV Jahrhundert, aber im XVI erneuert und im Styl der Renaissance ausgebaut. Gleiches gilt von dem sogenannten Manoir des Gendarmes, unweit Caen, einem mittelalterlichen Bau mit gewaltigen Rundthürmen, den man nachmals mit eleganten Renaissancefenstern und mit zahlreichen über die Flächen regelmässig vertheilten Medaillonbrustbildern selbst an den Zinnen geschmückt hat.[2] Sodann das Schloss von Fontaine-Etoupefour bei Caen, dessen elegantes Portal von zwei runden Thürmen flankirt wird. Das Manoir von Bello, auf steinernem Unterbau in hölzernem Fachwerk mit Ziegeln ausgeführt, ein anziehendes Beispiel dieser in der Normandie beliebten Constructionsweise. Endlich das Schloss von Saint Germain de Livet bei Lisieux, in Quadern und Backsteinen erbaut.

[1] Viollet-le-Duc, Dictionn. VI, p. 314 fg. — [2] Chapuy, Moyen âge monum. Vol. I, pl. 140.

§. 39.

Schlösser im Languedoc.

Beschränkter an Zahl sind die Bauwerke, welche die südlichen Provinzen in die Reihe der Schöpfungen dieser Zeit zu stellen haben. Sie zeigen ausserdem ein geringeres Verständniss der antiken Formenwelt. Aber sie entschädigen dafür in gewissem Sinn oft durch ihre decorative Pracht, die sich im Prinzip wesentlich unterscheidet von der Decorationslust der nördlichen und mittleren Provinzen. In der Touraine und auch in der Normandie werden die architektonischen Glieder zart und bescheiden gebildet, und die Arabesken und figürlichen Ornamente an den besten Werken in graziöser Feinheit behandelt, so dass nur durch den oft überschwänglichen Reichthum ihrer Anwendung der überaus prachtvolle Eindruck entsteht. In den südlichen Denkmalen dagegen werden die architektonischen Glieder selbst mit jener üppigen lebenstrotzenden Energie gebildet, die schon an den antiken Denkmälern des südlichen Frankreichs so auffallend zur Erscheinung kommt. Wenn sich damit ein kräftiger plastischer Schmuck verbindet, so ist auch diess ein Zug, den schon die römischen Denkmäler des Landes aufweisen.

Das Hauptwerk im Languedoc ist das stattliche Schloss von Assier.[1] An Stelle einer älteren Burg, von welcher ein Thurm beibehalten wurde, erbaute es Galliot de Genouilhac, der schon unter Karl VIII mit in Italien war, unter Franz I in der Schlacht von Pavia die Artillerie commandirte und später eine Zeit lang Finanzminister wurde. Im XVIII Jahrhundert, 40 Jahre vor der Revolution zerstört, steht es als immerhin noch bedeutende Ruine da. Das Ganze ist malerisch reich entwickelt und zeigt auf einer Abbildung vom Jahre 1680 einen grossen viereckigen Hof, an der einen Seite mit rechtwinklig einspringendem Flügelbau. Das Schloss bildete ein Quadrat von 168 Fuss; die inneren Hoffaçaden gehörten der Zeit Franz I, ebenso ein Theil des Aeusseren, an welches der alte mächtige runde Eckthurm stösst. Im Uebrigen scheint der Ausbau der äusseren Front in das Ende dieser Epoche, wenn nicht schon in die Zeit Heinrichs II zu fallen.

Das Hauptportal ist in der Weise eines antiken Triumphbogens gebildet und mit korinthischen Säulen eingerahmt. Darüber öffnet sich eine grosse Nische, von zwei Ordnungen ionischer Säulen eingefasst, die einen antiken Giebel tragen. In der Nische sah man das Reiterbild Franz I. Die Fenster sind zum Theil noch nach alter Weise mit Kreuzstäben versehen, zum Theil in

[1] Taylor et Nodier, Voyages. Languedoc. T. I, Vol. 2.

streng classischer Form durchgebildet. Merkwürdig ist der hohe çannelirte Fries unter dem Dachgesims, das mit schweren Consolen in römischer Art geschmückt ist. In all diesen Formen zeigt sich jene pompöse, etwas massive Pracht, die wir als bezeichnendes Merkmal dieser südlichen Bauten hervorgehoben haben. Diess prunkvolle Gesims hat so gefallen, dass man es sammt dem Friese auch dem alten runden Eckthurm hinzugefügt hat. Die Dachfenster sind mit ionischen Pilastern eingefasst und zeigen eine Volutenkrönung.

Ungleich eleganter. zierlicher, reicher, ohne Frage auch früher sind die Hoffaçaden. Die Fenster haben im unteren und oberen Geschoss den geraden, aber nach mittelalterlicher Weise an den Enden abgerundeten Sturz, dazu die Theilung durch Kreuzstäbe. Gleichwohl werden sie von Pilastern eingerahmt, die reich decorativ behandelt und unter einander nach beliebter Sitte zu einem durchgehenden Vertikalsystem verbunden sind. Ueberaus reich ist die plastische Belebung aller Flächen. In den Wandfeldern zwischen den Fenstern sieht man zwölf römische Kaiserbüsten in bekränzten Medaillons; ausserdem Salamander, Embleme und Wappen in reicher Ausführung. Unter den Fenstern des Obergeschosses zahlreiche mythologische Scenen in Reliefs. Den Abschluss bildet ein hoher attikenartiger Fries mit Pilastern, darin Embleme und die Namenszüge des Erbauers. Ein elegantes Zahnschnittgesims krönt das Ganze. Das Hofportal öffnet sich in einem grossen Bogen, der jederseits mit drei korinthischen Säulen eingefasst ist, offenbar einer der späteren Zusätze. Die Wölbung zeigt prächtige Cassetten. Ueber dem Portal ist eine Loggia angebracht, die von vorspringenden ionischen Säulen umrahmt wird. Das Ganze trägt ein ungemein phantasievolles Gepräge. Unter den Devisen des Erbauers liest man wiederholt den Spruch: »J'AIME FORT UNE«, wobei der Doppelsinn beabsichtigt ist, der durch Zusammenziehen der beiden letzten Worte entsteht. Daneben findet man als humoristische Bekräftigung: »OUI JE L'AIME SICUT ERAT IN PRINCIPIO.« Das Innere des Baues weist schöne Treppen und prachtvolle Kamine auf.

Eine etwas ungeschickte, aber ebenfalls reiche Frührenaissance zeigt sodann das Schloss Montal bei St. Céré, in anmuthiger Lage auf einem Hügel noch vor 1534 erbaut.[1] Es besteht aus zwei von Thürmen flankirten Flügeln, ist aber nie ganz vollendet worden. Besonders reich sind auch hier die Façaden des Hofes ausgeführt. Fenster und Thüren zeigen den an den Ecken abgerundeten geraden Sturz, erstere ausserdem eine Theilung durch Kreuzstäbe. Die einfassenden Pilaster haben

[1] Taylor et Nodier, a. a. O.

zum Theil elegante Ornamente. Die Fensterbrüstung zwischen dem unteren und oberen Stockwerk ist mit einem breiten Fries von Arabesken, Sirenen, Namenszügen und Emblemen geschmückt. Im oberen Geschoss sieht man zwischen den Fenstern Brustbilder in Medaillons, die von Pilastern und hässlichen steilen Giebeln eingefasst sind. Diess verleiht im Einklang mit den keineswegs glücklichen Verhältnissen dem Eindruck des Ganzen etwas Befangenes, Ungeschicktes.

Im Innern fällt eine prächtige Wendelstiege auf, deren Plafond ganz mit eleganten Ornamenten bedeckt ist. Sodann zeigt der grosse Saal des Schlosses, der ein gothisches Rippengewölbe auf Consolen hat, einen reichen Kamin mit Arabeskenfries, in etwas wunderlicher Weise mit zwei Attiken über einander bekrönt, beide reichlich mit Wappen und eleganten Ornamenten geschmückt. Man sieht: es ist eine Provinzialkunst, der die Quellen des Formenverständnisses etwas fern liegen.

§. 40.

Das Schloss von Bournazel.

Der schönen Veröffentlichung A. Berty's[1] verdanken wir die Bekanntschaft mit einem bis dahin nirgends genannten Schlosse der Renaissance, in welchem man eine der vollendeten, mustergiltigen Schöpfungen anzuerkennen hat, deren Zahl äusserst beschränkt ist. Wir meinen das Schloss von Bournazel, welches unfern der Station Cransac an der Eisenbahnlinie Rodez-Villefranche in hochromantischer Gebirgsumgebung gelegen ist. Einer der Kriegshauptleute Franz I, Jean de Buisson, der in der Schlacht von Cérisolles verwundet worden war, liess es errichten, um darin von seinen Strapazen auszuruhen. Man liest an dem Gebäude die Jahrzahl 1545. In der That trägt seine Architektur den Charakter jener edlen Schönheit, welche die Anmuth und Phantasiefülle der Frührenaissance zum Ausdruck einer harmonischen Ruhe mässigt. Als Schöpfer des Baues nennt man einen sonst unbekannten Künstler *Guillaume Lyssorgues*, dem man auch die Erbauung des Schlosses von Graves zuschreibt. Aber selbst wenn dieser verschollene bescheidene Meister einer entlegenen Provinz nichts Andres geschaffen hat, als nur das Schloss von Bournazel, so gebührt ihm mit vollem Recht ein Ehrenplatz neben Lescot, de l'Orme und Bullant. Sein Bau trägt das Gepräge einer machtvollen Majestät und vornehmen Grösse, darin man deutlich die tiefen Eindrücke Roms und seiner antiken Herrlichkeit nachfühlt.

---

[1] La renaiss. monum. Tom. I. Neun Tafeln.

Das Schloss war ohne Zweifel auf vier um einen Hof zu gruppirende Flügel berechnet. Von diesen ist nur der längere nördliche und der kürzere östliche, sowie ein Ansatz des südlichen zur Ausführung gekommen. Der letztere enthält ein grosses Treppenhaus mit der in vier rechtwinklig gebrochenen Läufen geführten Hauptstiege; im östlichen liegen die Haupträume, namentlich ein Saal von 45 Fuss Länge zu 25 Fuss Breite; den nördlichen nimmt eine Reihe von Wohngemächern ein, die am westlichen Ende des Baues auf eine zweite stattliche Treppe mündet. Auch diese ist im Sinne der neuen Zeit mit geradem Laufe angelegt. Ans Mittelalter dagegen erinnern die beiden massigen Rundthürme, welche die äusseren Ecken des Baues flankiren.

Der Architekt hat den äusseren Façaden das Gepräge eines strengen, fast herben Ernstes gegeben. Ihre Mauern sind in Bruchsteinen ausgeführt, und nur die Fenster mit ihren Umfassungen zeigen eleganten Quaderbau und Pilasterstellungen, im Erdgeschoss ionische, im oberen Stockwerk korinthische, im Dachgeschoss dorische. Unter einander sind diese Systeme vertikal verbunden durch stelenartig verjüngte Pilaster, die im oberen Geschoss sich als ziemlich manierirte Hermen entwickeln. Diese ganze Composition ist weder durch die Verhältnisse noch durch ihre innere Verbindung eine glückliche zu nennen. Um so überraschender wirken die Façaden des Hofes.

Die nördliche, längere zeigt fünf breite Theilungen, die im Erdgeschoss durch dorische, im oberen durch ionische Halbsäulen bewirkt werden. Jede derselben schliesst unten und oben ein bald zweitheiliges, bald schmaleres eintheiliges Fenster ein. Darüber ein Dachgeschoss, dessen Fenster mit korinthischen Pilastern bekleidet und mit lustigen Giebelaufsätzen im Sinn der Gothik bekrönt sind. Diess ist der einzige Anklang ans Mittelalter, und auch hier gehört das Einzelne dem neuen Styl. Die Fenster der anderen Stockwerke sind im Erdgeschoss mit dorischen, im oberen mit ionischen Pilastern eingerahmt und durch kräftige antikisirende Giebel bekrönt, denen sogar kleine Akroterien beigegeben sind. Alle diese Formen zeigen ungemein feine und elegante Durchbildung; wirken aber noch bedeutender durch die schönen Verhältnisse und vor Allem durch die ungewöhnlich breiten Mauerflächen, welche die Fenster einschliessen. Diess hauptsächlich erzeugt den wahrhaft vornehmen Eindruck des Baues. Dazu kommt dann noch die Opulenz der Decoration, eine Fülle plastischer Ausstattung, die sich gleichwohl der ruhigen Gesammthaltung so glücklich unterordnet, wie an sehr wenigen französischen Bauten und nur an den classisch durchgebildeten der Fall ist. Schon die Gebälke der Fenster im Erdgeschoss haben Triglyphenfriese mit Stierschädeln und Schilden

in den Metopen. Jeder Fenstergiebel umschliesst ausserdem eine der Antike nachgebildete Büste. Dann kommt der grosse dorische Fries des Erdgeschosses, in dessen Metopen eine unerschöpfliche Mannigfaltigkeit von Reliefdarstellungen, verzierte Schilde, Masken, Stierschädel, Cartouchen, elegant ornamentirte Rüstungen und Waffen, selbst freie plastische Scenen sich zeigen. Noch prachtvoller ist das Hauptgesims mit seiner nach den elegantesten antiken Mustern durchgebildeten Consolenreihe, die merkwürdiger Weise unter dem Architrav sich hinzieht, während ein kleineres Consolengesims den oberen Abschluss bildet. Dazwischen läuft ein hoher Fries, in ganzer Länge mit prachtvollen Akanthusranken geschmückt, in welchen Genien neben reich ornamentirten Masken spielen. Die Ausführung dieses verschwenderischen plastischen Schmuckes soll zum Theil von unübertroffener Meisterschaft zeugen.

Aber noch bedeutender gestaltet sich die östliche Façade. Sie befolgt die Ordonnanz der nördlichen mit ihren elegant cannelirten dorischen und ionischen Halbsäulen und ihren prachtvollen Gesimsen. Was ihr aber den Eindruck einer in der gesammten Hochrenaissance nirgends übertroffenen Majestät verleiht, ist die unvergleichlich schöne Verwendung der Säulenstellungen. Dieselben trennen paarweise, aber in weiten, durch Nischen belebten Abständen die einzelnen Fenster. Diese selbst liegen bedeutend rückwärts in tiefen Bogennischen, welche durch die bedeutende Dicke der Mauern gebildet sind. Im oberen Geschoss, wo dieser Vorsprung ca. 6 Fuss beträgt, bildet sich dadurch ein Verbindungsgang, der sich vor den Fenstern hinzieht. Auch hier trägt Alles den Stempel der Classizität, namentlich die herrlichen Rosetten, welche in schön stylisirten Umrahmungen den Bogenleibungen den Ausdruck leichter Anmuth und edler Pracht verleihen. Wir haben es wie gesagt mit der Schöpfung eines Meisters ersten Ranges zu thun, der voll von den Eindrücken Roms mit frischer Begeisterung sein künstleriches Gefühl in diesem Prachtbau eines abgelegenen Gebirgsthales niedergelegt hat. Leider haben die Verwüstungen der Revolutionszeit auch dieses Denkmal schwer getroffen.

V. Kapitel.

Die Renaissance unter Franz I.

C. Städtische Gebäude.

§. 41.

Gattungen städtischer Gebäude.

Den verschiedenen Classen der Bevölkerung, welche schon seit dem frühen Mittelalter sich innerhalb der Ringmauern der Städte angesiedelt hatten, entspricht die Mannigfaltigkeit der baulichen Anlagen. Zunächst hatte der zahlreiche Adel des Landes, hatten ebenso die bedeutenderen Klöster, sowohl in den grösseren Städten der Provinzen als besonders in Paris, ihre ständigen Absteigequartiere. Diese Wohnungen, für welche der Franzose das Wort »Hôtel« besitzt, gaben eine Nachbildung der Burg oder des Schlosses, jedoch in verjüngtem Maasstab und mit Beseitigung der Elemente, welche auf die Vertheidigung berechnet sind, also der Thürme und der Wassergräben mit ihren Zugbrücken. Allein eine feste Abschliessung, eine vornehme Trennung und Zurückziehung vom lauten Treiben der Strassen lag gleichwohl in der Tendenz der aristokratischen Bewohner; desshalb umgiebt nach aussen eine oft mit Zinnen gekrönte hohe Mauer das Ganze, und aus demselben Grunde wird das Wohngebäude möglichst seitab von der Strasse angelegt, von dieser nach vorn durch einen Hof geschieden. Nur die Pförtnerwohnung, allenfalls auch solche Räume, die mehr dem öffentlichen Verkehr des Hauses dienen, werden an die äussere Umfassungsmauer angelehnt. An der Rückseite liebt man, um auch dort vom Geräusch der Strasse getrennt zu sein, einen Garten anzuordnen, der mit seinem Grün, seinen Blumen und Bäumen zugleich eine freundliche Erinnerung bot an Gärten und Parks, Wald, Feld und Wiese, welche draussen das Schloss umgaben.

Wir haben in der vorigen Epoche (vgl. §. 10) einige Musterbeispiele solcher städtischen Hôtels kennen gelernt: im Hôtel de la Trémouille die Stadtwohnung eines vornehmen Herrn vom Hofe, im Hôtel de Cluny das Absteigequartier einer der mächtigsten Abteien des Landes. Aber schon damals ahmte das reich gewordene Bürgerthum in seinen hervorragenden Vertretern jene aristokratische Sitte nach, und Jacques Çoeur stellte in seinem Hause zu Bourges sich eine Wohnung her, die in stattlicher An-

lage und reicher Ausschmückung mit den Hôtels der vornehmen Herren wetteifert. In der Eintheilung der Räume zeigten diese Gebäude in verjüngtem Maasstab alle jene Eigenheiten, welche den Baronen der Feudalzeit von ihren Schlössern her lieb und vertraut geworden waren: einfach verbundene Räume verschiedener Art, einen grösseren Saal, oft galerieartig ausgedehnt, vor allem zahlreiche Verbindungen, hauptsächlich in vorspringenden Thürmen durch Wendeltreppen vermittelt. Auch eine Hauskapelle pflegte diesen herrschaftlichen Wohnsitzen nicht zu fehlen.

Diese Grundzüge der Anlage bleiben auch während der Zeit Franz I in Kraft. Sie waren offenbar viel zu innig mit dem Leben und den Gewohnheiten der Nation verwachsen, um leicht aufgegeben zu werden. Die einzige durchgreifende Umgestaltung vollzog sich auf dem Gebiet der Decoration, die allmählich sich von den mittelalterlichen Ueberlieferungen löste und die Formen der Renaissance, ähnlich wie beim Schlossbau und oft in überaus zierlicher Behandlung, aufnahm. Nur die Hofanlagen werden manchmal durchgreifender umgestaltet und erhalten durch ein ausgebildetes System von Arkaden auf Pfeilern oder Säulen ein höheres monumentales Gepräge und ein neues Motiv für die wohnliche Verbindung der Räume.

Aus dem Hôtel wächst in nothwendiger Consequenz das Palais hervor, das die Elemente jener Gebäude, nur in gesteigerter Anlage, weiter bildet. Es erhebt sich in ähnlicher Weise über die Anlage des Hôtels, wie sein Besitzer sich über die gesellschaftliche und politische Stellung jener aristokratischen Classe erhebt. Das Palais ist nach französischem Begriff in erster Linie die Wohnung des Souverains. Man spricht daher vom Palais des Louvre, der Tuilerieen. Aber auch die Häusser jener hohen Würdenträger des Staats oder der Kirche, welche in ihrem Kreise die Rechte der Souverainetät ausübten, werden als Palais bezeichnet. Dahin gehören namentlich die bischöflichen oder erzbischöflichen Residenzen. Wie schon bemerkt weichen dieselben im Wesentlichen von der Anlage der Hôtels nicht ab. nur dass sie dieselbe, den Bedürfnissen eines grösseren Hofhalts entsprechend, umfangreicher anlegen und grossartiger entwickeln. Ein Punkt jedoch muss besonders als charakteristisch hervorgehoben werden: die Anlage eines grossen, auf eine bedeutendere Menge berechneten Saales, der zu feierlichen Handlungen verschiedener Art gebraucht wurde, und in welchem sich der Begriff der Souveränetät gleichsam verkörperte. Dieser Saal hatte dann bald auch die geräumigere Anlage der zugehörigen Räumlichkeiten, Nebenzimmer, Vorsäle, Vestibuls zur Folge; besonders aber führte er bald zur grossartigeren Ausbildung des Treppenhauses, das als »Escalier d'honneur« seine selbständige Bedeutung erhielt. Die Renaissance fand im Verlauf ihrer Entwicklung vor-

züglichen Anlass zur mannigfaltigen und grossartigen Lösung gerade dieses Bauprogramms.

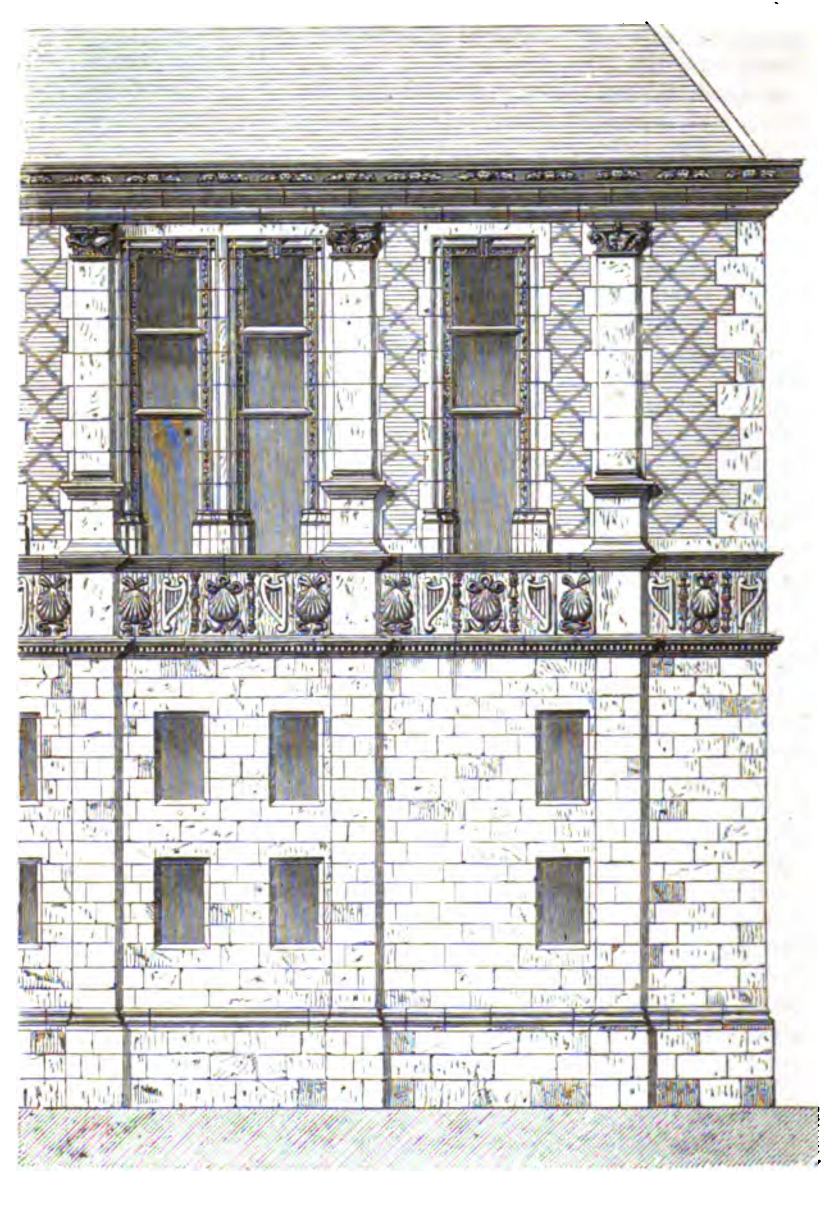
Diesen aristokratischen Wohnungen steht das einfache bürgerliche Wohnhaus als Vertreter der zahlreichen Classe gegenüber, die überwiegend dem kaufmännischen und gewerblichen Betriebe angehört. Schon das Bürgerhaus des Mittelalters zeichnete sich durch die Mannigfaltigkeit der Planformen und des Aufbaues aus. Der individualistische Charakter jener Epoche trieb jeden Einzelnen, seine Wohnung nur nach eigenem Bedürfnisse zu gestalten und die Anordnung des Innern nach aussen energisch auszusprechen. In den grossen Handels- und Fabrikstädten der nördlichen Gegenden drückt die Rücksicht auf den öffentlichen Verkehr dem Hause ihr Gepräge auf. Das Erdgeschoss öffnet sich mit weiten Fenstern oder Kaufläden, bisweilen mit Bogenhallen auf die Strasse. Der Eingang liegt zu ebener Erde und führt unmittelbar in einen grossen Flur, der dem geschäftlichen Verkehr gewidmet, erforderlichen Falles als Verkaufslokal eingerichtet war. Von ihm führte ein schmaler Gang nach dem hinter dem Haus liegenden Hofe, der oft von Speichern und andern Vorrathsräumen begrenzt wurde. Auf ihn gehen ein oder mehrere Hinterzimmer hinaus, die zu Comtoirs bestimmt waren. Aus dem grossen Flur, der im Bürgerhause gleichsam die Stelle des Saales im Ritterschloss vertritt, führt eine freiliegende gerade Treppe, oder auch eine Wendelstiege in das obere Geschoss, welches als Wohnung für die Familie vorbehalten ist und über dem Flur ein entsprechendes nach der Strasse gehendes Hauptzimmer besitzt. Küche und Schlafkammern liegen nach dem Hofe, für letztere ist ausserdem in einem zweiten Geschoss meistens noch gesorgt. Diese Häuser zeichnen sich im Aufbau der Façade durch die zahlreichen grossen Fenster aus, welche oft, von schmalen Pfeilern getheilt, die ganze Breite einnehmen. Sie wollen sich so weit wie möglich gegen die Strasse öffnen, mit dem Verkehre draussen in Verbindung stehen. Unterstützt wird diese Tendenz in den nördlichen und mittleren Provinzen durch den Fachwerkbau, der bis in die Renaissancezeit hinein herrschend bleibt. Die zahlreichen kleineren Abtheilungen, welche diese Construction mit sich bringt, leisteten der Vielfenstrigkeit Vorschub.

Anders gestalten sich Plan und Aufbau des Hauses in den ruhigen Ackerstädten, oder in Fällen wo ein begüterter Bürger sich zu behaglichem Lebensgenuss die Wohnung errichtet. Hier fällt die Rücksicht auf den öffentlichen Verkehr fort, vielmehr tritt das Streben ein, sich mit dem Leben der Familie möglichst zurückzuziehen und nach aussen abzuschliessen. In der Regel steigt man von der Strasse auf einer Freitreppe zu der geschlossenen Thür des Erdgeschosses empor, das sich vornehm

über das Niveau der Strasse erhebt. Die innere Eintheilung bleibt indess der oben erwähnten verwandt, wie denn gewöhnlich die Häuser auf schmalem aber tiefem Grundstück dicht an einander gerückt werden, so dass eine Beleuchtung nur von der Strasse und vom Hinterhofe zu erzielen ist. Das Erdgeschoss in diesen Häusern wird für Dienstzwecke, für Küche und Vorrathskammern bestimmt. Im Flur liegt auch hier die Treppe zu den oberen Stockwerken, welche der Familie als Wohnräume dienen. Die Form des Grundrisses veranlasst auch bei dieser Gattung von Gebäuden zahlreiche grosse Fenster anzubringen. Nur in den südlichen Provinzen zwingt die Rücksicht auf die grosse Sonnengluth die Fenster spärlicher und kleiner anzuordnen.

Diese Grundzüge der Anlage bleiben für die verschiedenen Gattungen des Bürgerhauses auch während der Renaissancezeit in Kraft, wie ja das Bürgerthum am längsten mit Zähigkeit an den Ueberlieferungen, auch an den Formen des Mittelalters festhielt. Die gothische Epoche hatte die verschiedensten Materialien zur Anwendung gebracht: in den nördlichen und mittleren Provinzen erhoben sich die oberen Stockwerke über dem in Quadern aufgeführten Erdgeschoss in reichgeschnitztem Fachwerkbau, eins über das andre auf vorspringenden Balkenköpfen weit vorkragend; in anderen Gegenden, namentlich der oberen Champagne, dem Loiregebiet und den südöstlichen Provinzen war ein ausgebildeter Quaderbau zu Hause, während in den Gegenden des südwestlichen Frankreichs, sowie in der Normandie der Backsteinbau herrschte. Letzteren hat, wie es scheint, die Renaissance fallen lassen, ohne ihn, so viel wir wissen, in Frankreich künstlerisch auszubilden. Der Quaderbau dagegen wurde mit Vorliebe behandelt und erfuhr nicht bloss eine reiche und elegante Durchbildung, sondern erlangte auch eine grössere geographische Verbreitung. Endlich wurden die Formen des neuen Styles in den nördlichen Provinzen, namentlich der Normandie, auch auf den Fachwerkbau übertragen, ohne jedoch dem Material selbst angepasst zu werden.

Endlich haben wir noch diejenigen Gebäude zu erwähnen, in welchen das Gesammtgefühl der Bürgerschaft zu einem monumentalen Ausdruck kam: die Stadt- oder Rathhäuser. Sie waren, was bei der Anhänglichkeit der Städte an die Ueberlieferungen des Mittelalters begreiflich ist, in den ersten Decennien des XVI Jahrhunderts, wie wir gesehen haben, noch ausschliesslich in gothischem Styl erbaut. Erst gegen Mitte des Jahrhunderts kommen die Formen der Renaissance allgemeiner in Aufnahme und werden mit grosser Pracht verwendet. Damit schwindet der mittelalterliche Charakter dieser Gebäude. Statt der früher beliebten offenen Hallen wird eine geschlossene Façade mit Pilasterwerk und den andern decorativen Formen des neuen



Zu S. 133. Fig. 38. Erzbischöflicher Palast in Sens.

Styls durchgeführt. Der Beffroi verschwindet entweder ganz oder macht einem kleineren Uhr- und Glockenthurme Platz. Im Innern bleibt es indess wesentlich bei der Eintheilung der früheren Zeit, nur dass allmählich Vestibül und Treppenhaus opulentere Anlage und Ausschmückung erfahren.

§. 42.

Der erzbischöfliche Palast zu Sens.

Unter den zahlreichen interessanten Gebäuden, welche die alterthümliche Stadt Sens trotz mancher Zerstörungen noch jetzt aufzuweisen hat, ist der erzbischöfliche Palast als bedeutendes Werk der Frührenaissance hervorzuheben. Um 1520 wurde der ältere, mit der Kathedrale parallel laufende Theil durch Erzbischof Etienne Poncher errichtet; 1535 fügte Kardinal Ludwig von Bourbon den rechtwinklig daran stossenden Flügel hinzu, welcher im Jahr 1557 vollendet wurde und als »Flügel Heinrichs II« bezeichnet wird. Der Architekt dieses Baues scheint *Godinet* von Troyes gewesen zu sein, der 1534 auch einen prachtvollen, jetzt zerstörten Brunnen in der Mitte des Hofes errichtete.

Der ältere Theil des Baues besteht aus einem unregelmässig angelegten, der Krümmung der Strasse folgenden Flügel von etwa 160 Fuss Länge. Neuerdings leider grossentheils zerstört, ist er uns durch die Aufnahmen Sauvageots [1] erhalten. Er besteht aus einem ganz schmucklosen Erdgeschoss, welches, in Quadern mit lisenenartigen Pilastern aufgeführt, von zwei Reihen untergeordneter Fenster durchbrochen wird. Desto reicher und eleganter ist das obere Stockwerk. Ueber einem Zahnschnittgesims beginnt es mit einem breiten Fries, den die Fortsetzungen der Pilaster theilen und dessen Flächen unter den Fenstern mit schön gearbeiteten Muscheln an flatternden Bändern und mit Harfen geschmückt sind (Fig. 38). Dann folgen Pilaster mit reich gegliederten Postamenten und mannigfaltig korinthisirenden Kapitälen. Die Pilaster, Ecken und Fensterumfassungen bestehen aus Quadern, die Flächen aus Ziegelmauerwerk, in welches schwarzglasirte Backsteine rautenförmige Muster zeichnen. Ueberaus reich ist die Umrahmung der Fenster. Sie besteht aus gothischen Diensten und Hohlkehlen, letztere mit Laub und Blumen geschmückt. Die Fenster sind nach dem innern Bedürfniss der Räume in den verschiedenen Abtheilungen entweder einzeln oder gekuppelt angeordnet, sämmtlich aber wegen ihrer bedeutenden Höhe (gegen 13 Fuss im Lichten) mit zwei steinernen Querstäben getheilt. Den Abschluss bildet ein im Wesentlichen

[1] Sauvageot, choix de palais etc. Vol. II.

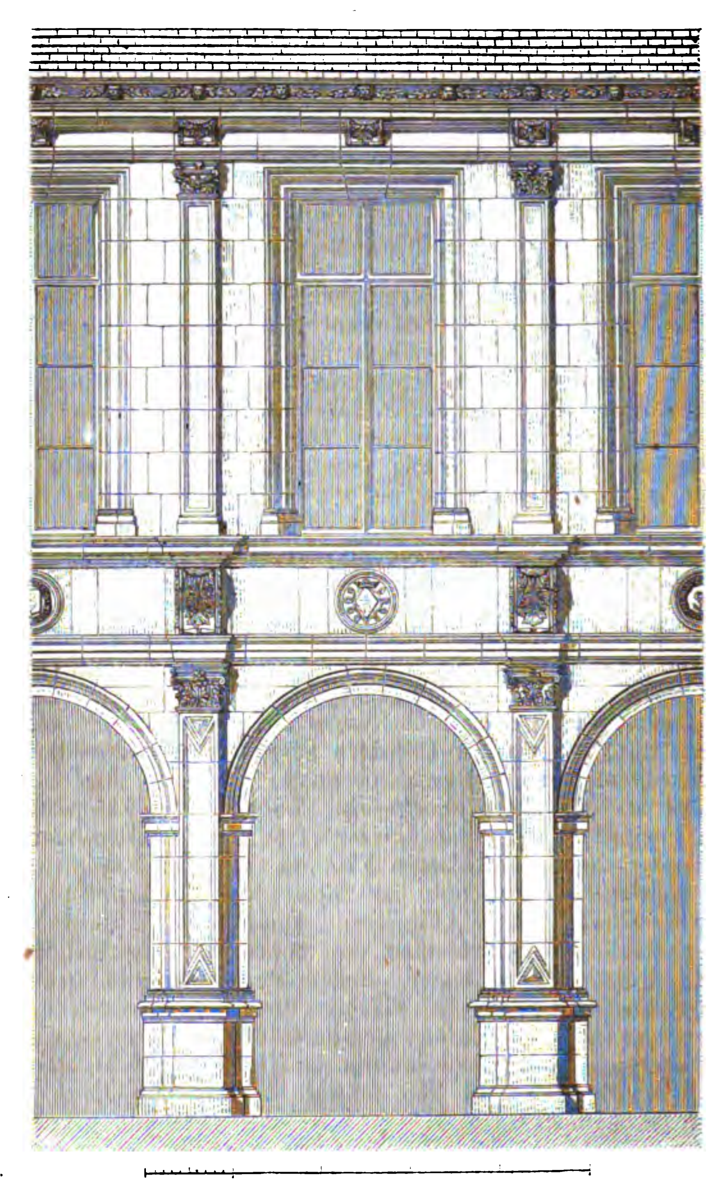


Fig. 39. Sens. Erzbischöfl. Palast. Hofarkade. (Sauvageot.)

noch gothisch profilirtes Gesims, dessen Traufrinne mit Löwenköpfen und Blattwerk geschmückt ist. Die glücklich vertheilten

Ornamente und die grossen Verhältnisse — das obere Stockwerk misst 18 Fuss Höhe — geben dem Gebäude ein wahrhaft vornehmes palastartiges Gepräge. Ein Dachgeschoss ist nicht vorhanden.

Durch einen gewölbten Thorweg am westlichen Ende der Façade gelangt man in einen äusseren Hof, der rechts durch eine Quermauer von dem innern Hof abgeschnitten wird. Eine schmale Pforte neben einem grösseren Portal führt in letztern hinein. Auf der einen Seite von der Kathedrale, auf den beiden andern von dem Palast geschlossen, zeigt er ein unregelmässiges Rechteck, dessen grösste Breite 110 Fuss bei 85 Fuss Tiefe beträgt. In dem ältern Flügel sind zwei Wendeltreppen angebracht, die eine nach aussen polygon vortretend, die andre viereckig in den Bau hineingezogen. Ihre Portale sind in reichen spätgothischen Formen durchgeführt, nur die Füllungen der kleinen flankirenden Strebepfeiler und Fialen zeigen feine Renaissance-Arabesken. Auch der kleine Ziehbrunnen, der so angebracht ist, dass man von aussen und von innen schöpfen kann, ist mit krabbenbesetztem gothischem Dach bekrönt, aber an seinen Gesimsen mit Renaissancedetails geschmückt. Die innere Façade dieser ältern Theile zeigt im Wesentlichen den Styl der äussern, nur dass die ornamentale Pracht eine noch viel grössere und mannigfaltigere ist. Ihre Arabesken gehören zu den feinsten und geistreichsten der französischen Renaissance.

Dieser Styl modificirt sich etwas ins Strengere und Einfachere an dem sogenannten Flügel Heinrichs II. dessen Conception indess noch der Zeit Franz I angehört. Er zeigt (Fig. 39) neun ehemals offene, jetzt vermauerte Arkaden im Erdgeschoss, deren Rundbögen auf Pfeilern mit vorgelegten korinthischen Rahmenpilastern ruhen. Consolen mit Akanthusblättern leiten von den untern Pfeilern zu den etwas lang gestreckten des oberen Geschosses hinüber. Die Fenster des letztern bieten durch ihr reich profilirtes Rahmenwerk noch gothische Reminiscenzen. Die Façade nach dem an der entgegengesetzten Seite liegenden Garten ist ähnlich, nur hat sie im Erdgeschoss Fenster statt der Arkaden. Die innere Eintheilung dieses Flügels zeigt grosse regelmässige Räume und die Haupttreppe, die in geraden, dreimal gebrochenen Läufen ins obere Geschoss führt.

§. 43.

Hôtel Ecoville zu Caen.

Caen ist noch immer eine der anziehendsten und alterthümlichsten Städte Frankreichs. Noch hat die moderne Nachahmungssucht die alten gewundenen Strassen mit ihren male-

rischen Häusern nicht rasirt, um breite monotone »Boulevards de l'Imperatrice« durchzubrechen. Noch sieht man in der Rue St. Pierre und in andern Strassen ganze Reihen jener originellen, spät mittelalterlichen Fachwerkhäuser, die in reichem Schnitzwerk mit den Formen des Steinbaues wetteifern; überall steigen Prachtstücke der hohen steinernen Thurmhelme gothischer Zeit empor, und die Abteien Wilhelms des Eroberers erheben sich mit ihren ernsten Massen, von einsam stillen Plätzen umgeben. In der Mitte der Stadt aber, vom lebendigen Treiben des Marktes umdrängt, liegt die Kirche St. Pierre, deren Chor das reichste und originellste Werk der ganzen Kirchenbaukunst französischer Frührenaissance ist. An dem Platze, der diese Kirche umgiebt, hat sich ein Privatbau jener prächtigen Epoche erhalten, der ein mustergiltiges Beispiel der vornehmen Stadtwohnungen jener Zeit bietet. Das Hôtel Ecoville,[1] jetzt als Börse dienend, wurde um 1530 durch Nicolas de Valois, damaligen Herrn von Ecoville, errichtet. An einem Fenster liest man die Jahrzahl 1535, als Architekten hat Herr Trébutien, Bibliothekar der Stadt, *Blaise le Prestre* ermittelt.

Die Façade nach dem Platze erhebt sich über einem Erdgeschoss mit einem oberen Stockwerk und einem Dachgeschoss, dessen Fenster reiche Krönungen zeigen. Die Verhältnisse sind von vorzüglicher Schönheit, das Erdgeschoss beträchtlich höher als das obere, die Fenster breit und gross mit markig profilirten steinernen Kreuzpfosten, die einzelnen Systeme getrennt durch vortretende Halbsäulen, unten und oben mit frei behandelten korinthischen Kapitälen, die Basen auf gut durchgebildeten Stylobaten ruhend. Ein volles Verständniss der antiken Formen spricht sich überall aus, ohne jedoch schon conventioneller Nüchternheit zu verfallen. Durchweg vielmehr weht noch der frische Hauch, die freie Phantasie der Frührenaissance. Am kräftigsten kommt dieser zu Tage in den Krönungen der Dachfenster, vor Allem in dem prächtigen hochaufragenden Dachgiebel mit korinthischen Säulen und reichen Volutenkrönungen, der sich über dem Hauptportal erhebt. Ehemals zeigte die grosse Flachnische desselben ein in der Revolution zerstörtes Relief mit einem Reiterbild, aber nicht wie gewöhnlich in dieser Zeit ein Portrait, sondern die Darstellung des mystischen Ritters der Apokalypse. Auch das Bogenfeld des Portales war mit einem Relief geschmückt. Das Portal ist in der Mitte der Façade angeordnet, wenn man den rechts vom Beschauer liegenden Flügel abrechnet, welcher mit selbständigem steilem Dach als besonderer Pavillon charakterisirt ist. Eine kleine Pforte, geschickt an der Grenze der Façade und des Pavillons eingeschaltet, führt von der Strasse

[1] Sauvageot, choix de palais etc. Vol IV.

aus zu einer Wendeltreppe, die, auch vom Hofe zugänglich, zu Dienstzwecken bestimmt war.

Treten wir durch den gewölbten Thorweg des Hauptportals, so gelangen wir in einen der reizvollsten Höfe, welche die französische Renaissance geschaffen (Fig. 40). Beinahe quadratisch angelegt, wird er an der Seite des Eingangs und zur Rechten durch Wohngebäude eingefasst, während zur Linken sich Arkaden mit offnen Bogenstellungen auf Pfeilern hinziehen und die vierte Seite zwischen Arkaden in der Mitte einen dominirenden Pavillon zeigt, der einen quadratischen Saal enthält. Jede Seite dieses bezaubernden Hofes ist selbständig, abweichend von den andern behandelt und doch die Harmonie der durchgehenden Haupt-

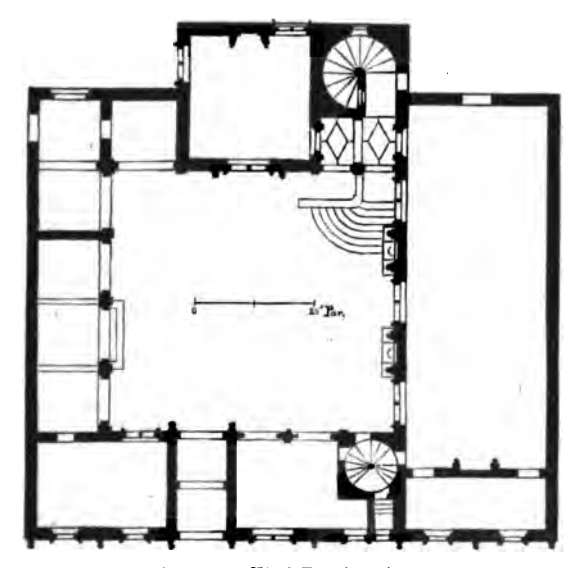


Fig. 40. Caen. Hôtel Ecoville. (Sauvageot.)

formen glücklich gewahrt. Erdgeschoss und oberes Stockwerk erhalten eine feste Gliederung durch edle korinthische Rahmenpilaster, die sich an ausgezeichneten Stellen mit vorgelegten Säulen verbinden. Wo im Erdgeschoss Arkaden vorkommen, sind dieselben theils auf Pilaster, theils auf Halbsäulen gestützt, und ihre Archivolten mit feinen Profilirungen eingerahmt. Die Fenster, entweder einfach oder mit Kreuzpfosten, haben eine ähnliche reichprofilirte Umfassung, und ihr Mittelstab wird durch Säulchen und Candelaber aufs Zierlichste gegliedert. Ausserdem fehlt es bei den Balustraden, den Krönungen kleinerer Fenster und besonders endlich bei den Dachfenstern nicht an

zierlichen Ornamenten, Volutenwerk mit Vasen, Delphinen mit Medaillons, Bändern und Festons aller Art. Mit der Anmuth der Erfindung hält die Feinheit der Ausführung gleichen Schritt.

Die in Abbildung beigefügte Façade der Eingangsseite (Fig. 41)

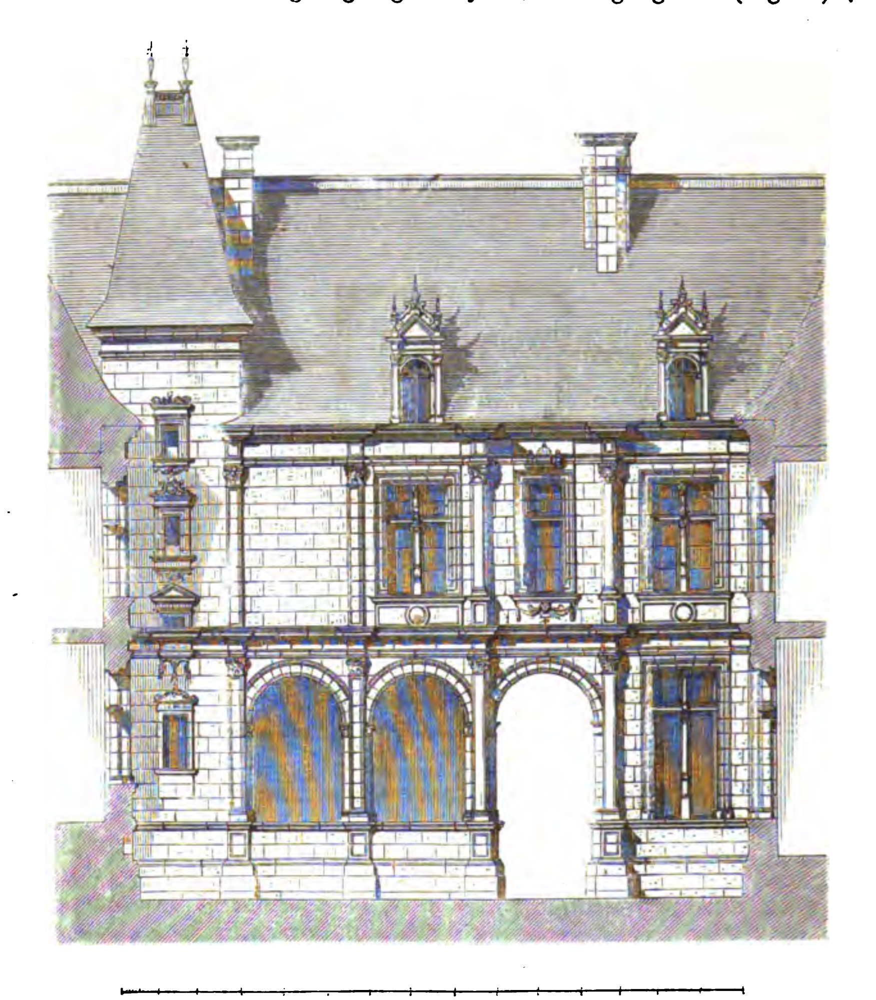
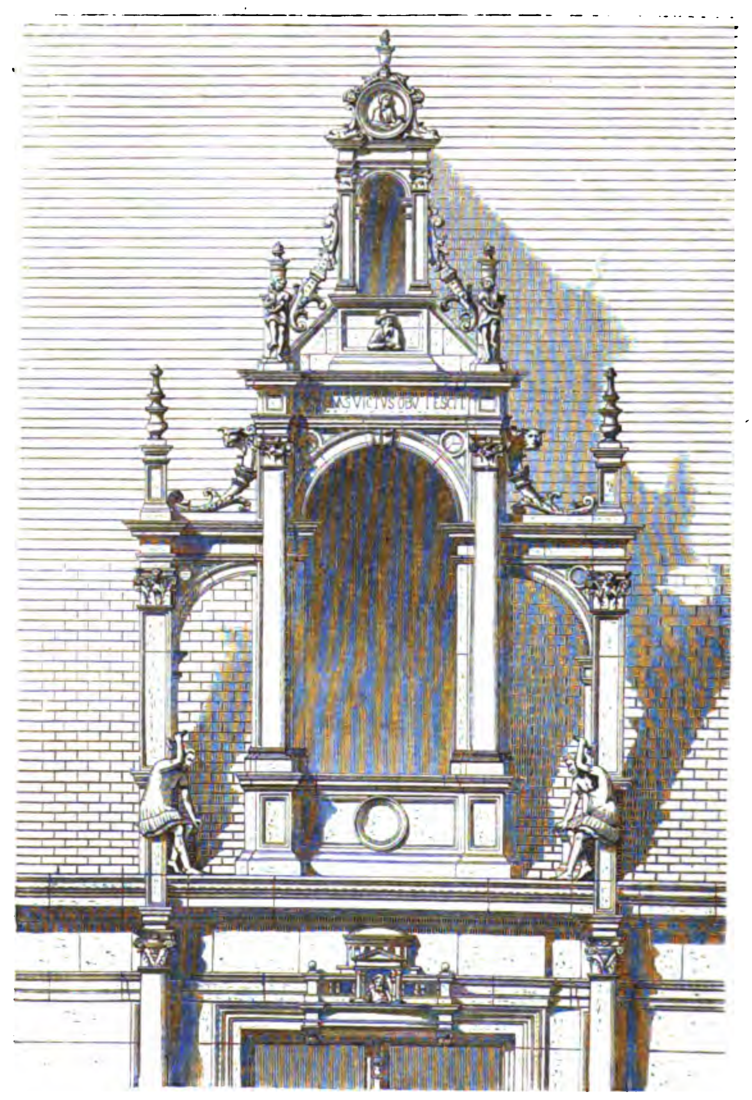


Fig. 41. Hôtel Ecoville. Hofseite. (Sauvageot.)

ist von allen die schlichteste. Die höchste Pracht entfaltet sich an der rechts vom Eingang liegenden Seite, jetzt einen einzigen zu den Börsenversammlungen bestimmten Saal umschliessend, ehemals in mehrere Räume abgetheilt. Die drei breiten doppelt



Zu S. 139. **Fig. 42. Hôtel Ecoville zu Caen.**

getheilten Fenster sind hier so weit getrennt, dass eine reiche Nischenarchitektur, mit korinthischen Säulen eingefasst, zwischen ihnen Platz behält. Im Erdgeschoss sieht man in den Nischen auf eleganten Postamenten die Figuren Davids mit dem Haupte des Goliath, Judiths mit dem des Holofernes. Im oberen Geschoss wird das eingerahmte Feld durch Genien, welche ein Wappen sammt seiner Helmzier halten, und durch flatternde Bänder ausgefüllt. Die Balustrade, welche beide Stockwerke trennt, zeigt historische Reliefs, Perseus die Andromeda befreiend und ein anderes von unverständlichem Inhalt. Ueber dieser prachtvollen Nischenarchitektur lässt der geniale Architekt die Fenster des Dachgeschosses aufsteigen, welche durch grössere Anlage und reichere Krönung denen der andern Façaden überlegen sind.

An der hinteren Ecke dieses Flügels ist nun eine breite freie Rampentreppe angeordnet, welche zuerst in ein reichgeschmücktes Vestibül führt, dessen Decke elegante Cassetten und Arabesken zeigt. Dieser Vorraum vermittelt die Verbindung zwischen dem Saal des rechten Flügels und dem grossen Pavillon der Rückseite und gewährt den Zutritt zu einer bequem angelegten Wendelstiege, welche die Ecke beider Flügel ausfüllt. Diese hat der Architekt in zwei luftig durchbrochenen Geschossen mit einer sechseckigen Laterne bekrönt, die sammt der kleineren auf Säulen ruhenden Nebenlaterne unstreitig die schönste derartige Schöpfung der gesammten französischen Renaissance ist. Mit eleganten korinthischen Rahmenpilastern als Strebepfeilern flankirt, auf den Deckplatten der Gesimse mit schönen Vasen und dazwischen mit hockenden Kindern geschmückt, giebt sie diesem zierlichen Hofe einen unvergleichlich heiteren Abschluss und verkündet von Weitem schon die stolz über die niedrigen Bürgerwohnungen emporragende Behausung des vornehmen Mannes. Auf der Spitze der Laterne sieht man die Statue eines Apollo, auf der kleineren wie es scheint einen Moses und unter dem Säulenbau der letztern wunderlicher Weise einen Priap. Die seltsame Art wie in der reichen Ornamentik des Baues antike und biblische Stoffe sich harmlos mischen, ist ein bezeichnendes Beispiel von der Sinnesweise der Renaissance.

Dieser eleganten Composition völlig ebenbürtig ist ein anderes Prachtstück, welches dem kleinen Hofe zu nicht geringerer Zierde gereicht: die Lucarne, die den mittleren Pavillon abschliesst (Fig. 42). Wir kennen in der französischen Renaissance kein ähnliches Werk, das sich in Schönheit der Verhältnisse, luftig schlankem Aufbau und Anmuth der Decoration mit diesem messen könnte. Ein grosses Bogenfenster wird von korinthischen Säulen eingerahmt, auf beiden Seiten von Strebebögen gehalten, deren Pfeiler mit Rahmenpilastern derselben Ordnung bekleidet

und mit Candelabern auf Postamenten statt der gothischen Fialen bekrönt sind. Den Uebergang zum höheren Mittelbau bildet volutenartiges Blattwerk, in bärtige Köpfe auslaufend. Der Abschluss des Mittelbaues gipfelt, von ähnlichen Voluten eingefasst, in einem kleineren Fenster mit Pilastern, überragt von einem Medaillon mit dem Brustbild der heiligen Cäcilia, umrahmt von Arabesken mit Delphinen. Flankirt wird die Basis des Oberbaues durch zwei Figuren, welche Marsyas und Apollo darstellen, denen in der Mitte der Brüstung ein bärtiger Mann zu lauschen scheint. Unterhalb an dem Fries liest man die Inschrift: »MARSYAS VICTUS OBMUTESCIT«. Eine andere sinnige Inschrift an der Thür der Diensttreppe lautet: »LABOR IMPROBUS OMNIA VINCIT«. So viel über dieses Juwel der Renaissance, in dessen Meister wir einen der ausgezeichnetsten Architekten jener Epoche anzuerkennen haben.

§. 44.

Andere Privatbauten der Normandie.

Bei einer Umschau über das, was ausserdem noch an städtischen Wohngebäuden im Gebiete der Normandie diesem Zeitraum angehört, finden wir nur eine spärliche Ausbeute. Diess hat hauptsächlich darin seinen Grund, dass gerade in dieser Provinz die Anhänglichkeit an den althergebrachten Fachwerkbau ungemein lange in Kraft blieb. Mochten auch die Stände in Blois im Jahr 1520 ein Gesetz gegen diese Bauweise erlassen, die durch das Vorkragen der oberen Stockwerke die Strassen verengte und ihnen Luft und Licht entzog, es kann kein Zweifel sein, dass noch eine geraume Zeit diese Verordnung in Wirklichkeit umgangen wurde. So entstanden jene malerischen Häuser, deren man noch immer eine Anzahl in den Städten der Normandie, vorzüglich in Caen und in Rouen antrifft. In trefflicher Darstellung wie immer giebt Viollet-le-Duc Beispiele von diesen originellen Schöpfungen des spätmittelalterlichen Baugeistes. [1] Denn das sind sie bis tief ins XVI. Jahrhundert hinein, und so ausschliesslich herrschen an ihnen die decorativen Formen des gothischen Styles, dass man meist vergeblich nach einem Hauch von Renaissancekunst in ihnen forscht. Begreiflich genug; denn gerade die Werkmeister der Zimmerkunst, aufgewachsen in den Traditionen der gothischen Architektur, hielten um so zäher fest an ihrer überlieferten Formenwelt, als die Umgestaltung der Baukunst sich auf einem ganz andern Felde, dem der Steinconstruction vollzog. So war und blieb noch geraume Zeit die

[1] Dictionn. de l'arch. Franç., T. VI, Artikel maison.

Kunst des Zimmermanns inmitten der Gährungen und Strömungen eines neuen Bausinnes wie auf ruhiger Insel abgeschlossen, unberührt von den Umwälzungen, welche damals an der vornehmen Steinarchitektur sich vollzogen.

Dennoch fehlt es nicht an Beispielen, dass zuletzt auch in diess stille Gebiet der Geist der neuen Zeit eindrang und mit unwiderstehlicher Kraft auch die gothisch geschulten Zimmermeister zu Concessionen zwang. In der Rue de la Grosse Horloge zu Rouen sieht man zwei solcher Häuser, die mit der mittelalterlichen Formenwelt völlig gebrochen haben und, obwohl in Fachwerk durchgeführt, den ganzen Reichthum der Renaissance-Ornamentik in verschwenderischer Ueppigkeit und graziösester Ausführung zur Anwendung bringen.[1] Korinthische Pilaster, mit köstlichen Arabesken bedeckt, in den unteren beiden Geschossen noch mit Candelabersäulchen bekleidet, gliedern sämmtliche drei Stockwerke. Das Erdgeschoss ist mit zwei breiten flachbogig geschlossenen Fenstern weit geöffnet; dagegen ahmen die Fenster der oberen Stockwerke die Kreuzpfosten der rechtwinkligen Fenster des Steinbaues nach. Friese mit Arabesken, Brüstungen mit nachgeahmten Balustraden und prächtig geschnitzten Reliefs trennen die Geschosse, und den oberen Abschluss des Ganzen bildet eine Attika mit Zwergpilastern, in deren Feldern man zwischen Rankenwerk Genien mit Portraitmedaillons sieht. So verführerisch der Eindruck dieser köstlichen Façaden ist, so darf man doch nicht vergessen, dass er auf Kosten jeder rationellen Gesetze der Architektur erkauft ist.

An einem andern Bau derselben Stadt, der Abtei von St. Amand, wird dagegen deutlich, wie man um dieselbe Zeit vom gothischen Fachwerkbau zum Steinbau der Renaissance überging. Hier wurde der ältere Theil des Baues wohl noch im Ausgang des XV Jahrhunderts in jener Art der Holzconstruction durchgeführt, welche sich mit den Details der gothischen Steinarchitektur schmückt; die Façade gehört sogar zu den reichsten ihrer Art.[2] Aber unmittelbar an diess luxuriöse Werk stösst im rechten Winkel ein in der Epoche Franz I hinzugefügter Theil, welcher in entwickelten Renaissanceformen und in Quaderbau durchgeführt ist. Man hat dabei die Absicht gehabt, hinter den älteren Theilen an Reichthum nicht zurückzubleiben, an gediegener Pracht sie womöglich zu überbieten. Daher im unteren und oberen Geschoss die energische Wandgliederung durch elegante korinthische Säulen, welche auf Postamenten vor-

---

[1] Viollet-le-Duc, Dict. VI, p. 271 giebt die Façade eines solchen Hauses. Vgl. auch Gailhabaud, Denkmäler. — [2] Abbild. bei Viollet-le-Duc, a. a. O. p. 270. Vgl. Taylor et Nodier. Voyages. Normandie, Vol. II, pl. 153. 154. 156.

geschoben sind. Der in der Ecke angebrachte polygone Treppenthurm mit feinen Pilastern und reich gekrönten Fenstern, oben mit Candelabersäulchen auf den Ecken, scheint einer mittleren Periode anzugehören. Im Innern bewahrt das sogenannte Zimmer der Guillemette d'Assy einen der prachtvollsten Kamine der Frührenaissance. Eine Attika, mit ornamentirten Pilastern, dazwischen Muschelnischen mit vier Statuetten (die heilige Margarethe und eine andere Heilige, Maria und der Engel der Verkündigung), darüber ein schöner Akanthusfries, Alles mit eleganten Arabesken bedeckt, bildet den oberen Haupttheil. An solchen kleineren Werken befriedigt die überschwängliche Decorationslust der Zeit mehr als an den Façaden der Gebäude, von welchen man grösseren Ernst, ruhigere architektonische Haltung verlangen darf. Ein anderer Kamin, noch prachtvoller, weil zu den Pilastern, den Arabesken, den geschmückten Nischen mit Statuetten noch vier figürliche Reliefs kommen, ist in einem Hause der Rue de la Croix de fer erhalten.[1]

Von dem unübertroffenen Prachtstück, welches die Schule von Rouen in dieser Epoche hervorgebracht, dem Hôtel de Bourgtheroulde, war in §. 15 schon die Rede. Dieser Bau ist freilich der glänzendste Beweis, wie die im Ornament schwelgerische Phantasie der Frührenaissance alles architektonische Gesetz in ein allerdings das Auge durch seine Anmuth berückendes decoratives Spiel auflöst.

Noch ist in Andelys die sogenannte Grand Maison[2] als ansehnlicher Bau der Frührenaissance zu erwähnen, indessen nur in den Zeichnungen der Voyages erhalten. Die Renaissance ringt hier noch stark mit der Gothik, wesshalb das Haus dem Anfang der Epoche, wenn nicht noch dem Ausgang der Zeit Ludwigs XII zugeschrieben werden muss. Am Aeusseren war ein polygoner Erker von besonders reicher und zierlicher Durchbildung. Im Innern gestaltete sich derselbe als Kapelle des grossen, prächtigen Saales, in den üppigsten Formen des Flamboyants durchgeführt, aber mit Renaissancemotiven gemischt.

§. 45.

Das Haus der Agnes Sorel zu Orleans.

Keine andere Stadt hat für die Renaissance in Frankreich eine bedeutendere Rolle gespielt als Orleans. Was Rouen in der ersten Epoche unter Ludwig XII für den Norden war, wurde diese damals mächtige Stadt für die mittleren Provinzen.

---

[1] Abgeb. in den Voyages, Normandie, Vol. II, pl. 174. 175. — [2] Ebend. pl. 190—192.

Im Herzen des Landes an dem grossen belebten Strome gelegen, für Handel und Verkehr wie in politischer Beziehung der Schlüssel des Südens, Hauptstadt der Provinz, in welcher damals der Hof seine Lieblingssitze hatte, zeigt die Stadt noch jetzt nach mancher Zerstörung eine Anzahl interessanter Beispiele der Profanarchitektur aus jenen glänzenden Tagen. Zu den frühesten derselben gehört das in der Rue du Tabourg gelegene sogenannte Haus der Agnes Sorel.[1] Die Franzosen, in ihrem charakteristischen Eifer, den schönsten Privatbauten jener Zeit den Namen irgend einer königlichen Maitresse beizulegen, haben im vorliegenden Fall, den augenscheinlichen Anachronismus übersehend, wenigstens die Façade nach der Strasse und die vordere Hälfte des Gebäudes der Zeit Karls VII vindiciren wollen,[2] ohne zu bemerken, dass die innere Hoffaçade kaum wenige Decennien später ausgeführt sein kann als die vordere.

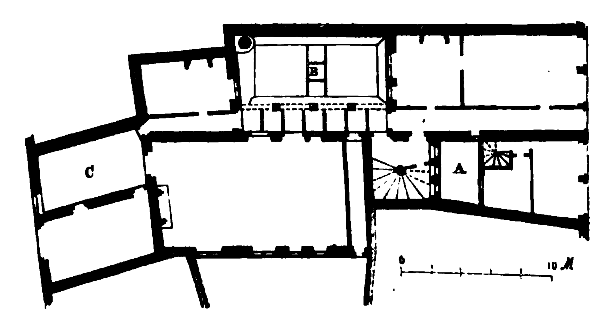


Fig. 43. Orleans. Haus der Agnes Sorel. (Mon. hist.)

Offenbar war das Haus (Fig. 43) von einem reichen Kaufmann der Stadt erbaut, denn nur einem solchen und nicht der Geliebten des Königs konnten die beiden grossen, den engen Hausflur einschliessenden Verkaufsläden dienen, deren jeder durch zwei weite rundbogige Oeffnungen ein volles Licht erhält. An den links liegenden stösst ein Gemach, welches sein Licht von einem kleinen Hofe A empfängt, hinter welchem das Treppenhaus mit seiner Wendelstiege liegt. Von dem rechts vom Hausflur befindlichen Kaufladen ist ein geräumiges Zimmer mit Kamin abgetrennt, welches nach dem innern Hofe B ein grosses Fenster und eine Thür besitzt und zugleich mit dem Flur und dem vordern Raume in Verbindung steht. Die ungleiche Tiefe beider Haushälften macht es höchst unwahrscheinlich, dass der nun

[1] Archives des monum. hist. und Verdier et Cattois, archit. civ. et domest. T. I, letztere Aufnahme in mehreren Punkten von ersterer abweichend. Wir folgen den mon. hist — [2] So Verdier und Cattois I, p. 165 s.

folgende Theil des Gebäudes, wie behauptet wird, viel später hinzugefügt sei. Wenn an der Façade gewisse mittelalterliche Formen stärker zur Geltung kommen, so darf man nicht vergessen, dass in jener Zeit oft wenige Jahre den völligen Umschwung zur Renaissance bewirkten. Ausserdem aber werden wir finden, dass auch die Hoffaçade nicht ganz frei von gothischen Reminiscenzen ist.

Der innere Theil des Hauses zeigt uns eine beträchtliche

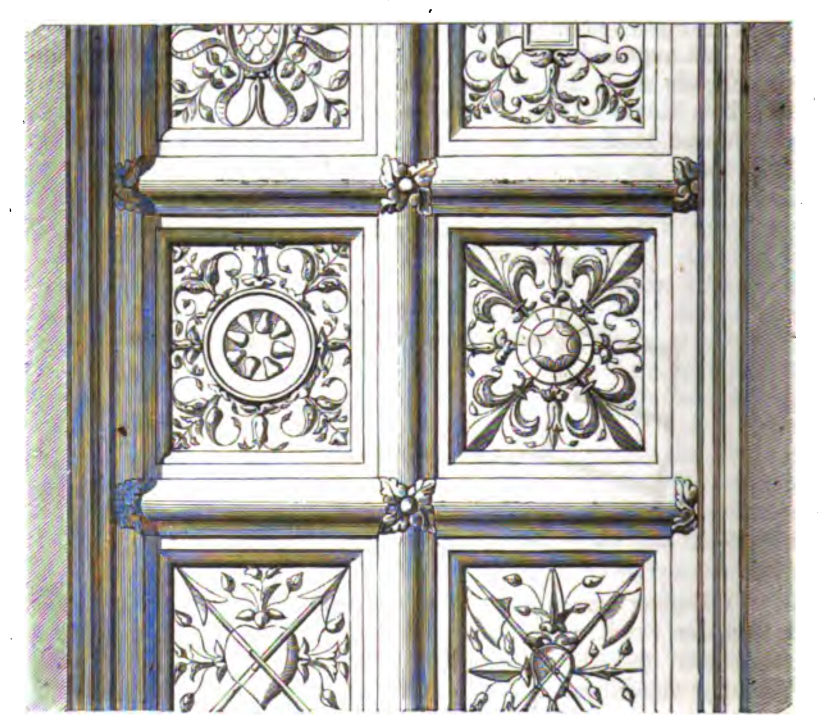


Fig. 44. Haus der Agnes Sorel. Decke im Erdgeschoss.

Verlängerung des Flures, der indess in der Mitte auf drei Säulen mit Rundbögen sich gegen den Hof B öffnet und dadurch nicht bloss für sich in seiner ganzen Länge, sondern auch für das Treppenhaus genügendes Licht gewinnt. Dem Hofe gegenüber führt eine Thür in einen Saal von bedeutender Ausdehnung, der auf drei Seiten mit Fenstern versehen ist. Ihm gegenüber, den Hof abschliessend, ist ein geräumiges Gemach mit Kamin angeordnet. Andere geringfügigere Theile schliessen sich der Tiefe nach um einen dritten Hof C.

An der Strassenfaçade fällt uns zunächst auf, dass die beiden oberen Geschosse mit ihren Fenstern ziemlich symmetrisch eingetheilt sind, während die grossen Bogenöffnungen des Erdgeschosses keine Rücksicht auf die obere Anordnung nehmen, eine in gut mittelalterlichem Sinne benutzte Freiheit. Ausserdem zeigen die Profile der Bögen sammt ihren Pfeilern sowie die Fenstereinfassungen gothische Kehlen und Stabwerke. Auch die Pfosten der Fenster nehmen an dieser Bildung Theil, und

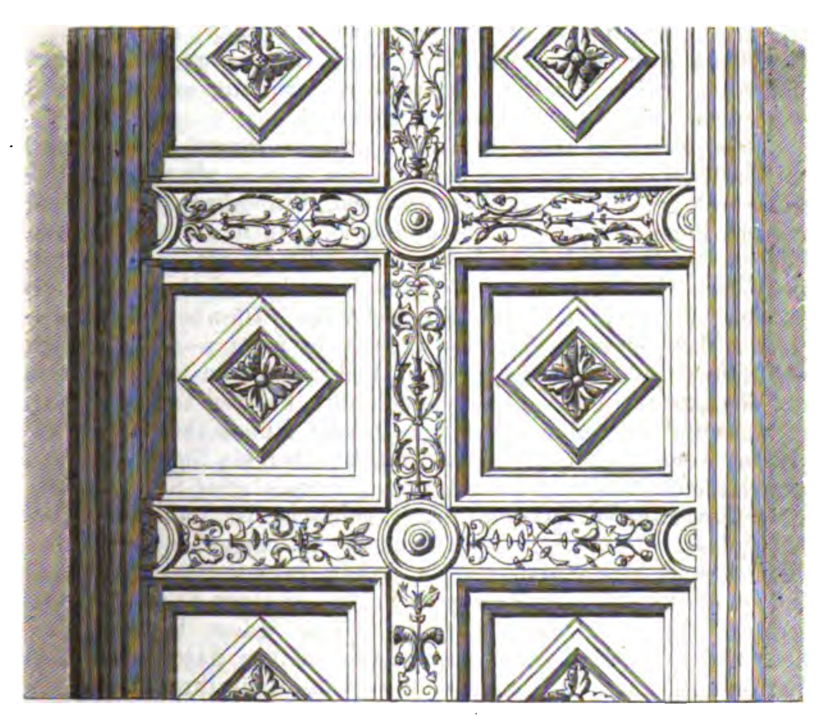


Fig. 45. Haus der Agnes Sorel. Decke im Obergeschoss.

selbst die Krönung der letzteren durch ein verkröpftes auf Kragsteinen mit Figürchen ruhendes Gesimse ist gothischer Abkunft. Aber die delikaten Ornamente der Fensterrahmen an Laubwerken und Blätterfriesen sind im ächten Geist der Renaissance ausgeführt, und die graziösen korinthischen Pilaster der Dachfenster mit ihren feinen Arabesken athmen dieselbe Richtung. Unmotivirt und unorganisch sind nur die Giebel der letztern, ein Uebelstand der indess ursprünglich wohl durch ornamentale Zusätze gemildert wurde. Noch ist der prachtvollen Steinbalken

zu gedenken, die im Erdgeschoss sowohl die grossen Bogenöffnungen in der Kämpferlinie theilen als auch das horizontale Portal abschliessen.[1] Sie waren sämmtlich mit allerliebsten Relieffriesen geschmückt. Ueber dem Thürbalken ist noch ein eleganter arabeskengezierter Fries mit krönendem Gesims durchgeführt, der das Portal von dem flachbogigen Fenster trennt, welches dem Flur sein Licht giebt. In den oberen Geschossen wiederholen sich zu demselben Zweck kleine viereckige Fenster, auch sie mit reich decorirter Laibung. Um das Bild dieser originellen und malerischen Façade zu vollenden, sei noch der Thürflügel gedacht, welche das Portal und die grossen Bogenöffnungen schlossen. Sie zeigen in rechtwinklig umschlossenen Rautenfeldern kräftig geschnitzte Rosetten.

Die Hoffaçade ruht auf Säulen, welche sammt ihren Bögen mittelalterliche Verhältnisse und Profile zeigen, obwohl die Kapitäle mit graziösen Renaissancemotiven, Arabesken, Sirenen und anderen Phantasiegebilden decorirt sind. Auch die Fenster und Thüren des Erdgeschosses haben gothische Profile, an ersteren aber verbinden sich damit elegante Blumen und verschlungene Bänder, die der Renaissance angehören. Die beiden oberen Stockwerke — ein Dachgeschoss giebt es nicht — sind wie an der Hauptfaçade unabhängig vom Erdgeschoss in drei Systeme von Kreuzfenstern eingetheilt. Auch ihre Fenster haben an den Pfosten und dem Rahmenwerk gothische Rundstäbe und Hohlkehlen, wenn auch ohne Laubschmuck; aber sie fügen dazu ein ausgebildetes Pilastersystem, das nach französischer Sitte lisenenartig in vertikalen Zusammenhang gebracht ist und hart über den Arkaden in Consolen von feinstem Geschmack endigt. Die Pilaster und ihre Fortsetzungen haben rautenartige Füllungen und erstere sind mit eleganten Frührenaissance-Kapitälen von grosser Mannigfaltigkeit bekrönt. Unter jedem Fenster aber sieht man, von Laubkränzen umgeben und von flatternden Bändern umspielt, ein Wappen. Diese Façade, die in ihrer strengeren Regelmässigkeit die frische Anmuth der Frühzeit noch bewahrt hat, muss um 1530 entstanden sein.

Von unübertroffenem Reiz endlich sind die holzgeschnitzten Decken des Erdgeschosses und des ersten Stocks. Erstere (Fig. 44) zeigen von kräftigen Rundstäben mit Rosetten eingefasste viereckige Felder, jedes mit einer andern Arabeske vom zartesten Relief und der glücklichsten Erfindung ausgefüllt. Im oberen Geschoss (Fig. 45) ist die Auffassung eine andere. Breite Flachbänder, von schildartigen Knöpfen gehalten und mit köstlichen Arabesken geschmückt, trennen Cassetten von flacherem

---

[1] Die beiden uns vorliegenden Aufnahmen weichen in der Restauration dieser Theile merklich von einander ab.

Profil, welche in einem Rautenfeld jedes Mal eine Rosette umschliessen. Verdier und Cattois geben Proben von beiden Systemen.

§. 46.

Das Haus Franz I zu Orleans.

Zu den ausgezeichneteren unter den zahlreichen Renaissancehäusern von Orleans gehört das an einer Ecke der Rue de Recouvrance gelegene sogenannte Haus Franz I. Nach den Untersuchungen der Lokalforscher[1] wurde es 1536 durch den königlichen Kammerdiener, Guillaume Tutain erbaut, durch Franz I aber im Innern ausgestattet und reich geschmückt. Man hat daraus gefolgert, dass der König das Haus für seine bekannte Geliebte Anne de Pisseleu, Herzogin von Etampes habe einrichten lassen. So viel ist gewiss, dass jene Dame im Jahr 1540 auf Einladung ihres Oheims, des Bischofs von Orleans, sich dort zum Besuch aufhielt, aber nicht in der bischöflichen Residenz, sondern im Quartier St. Eufroy wohnte, in welchem das bezeichnete Haus gelegen ist.

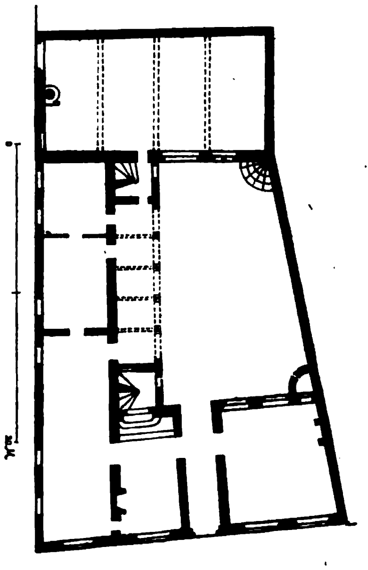


Fig. 46. Orleans. Haus Franz I. (Sauvageot.)

Das Aeussere dieses Baues zeigt einfach edle Formen und jene immer noch lebendige, aber maassvolle Behandlung, in welche seit den dreissiger Jahren der sprühende Uebermuth der Frührenaissance umschlug. An der Façade sieht man zwischen korinthischen Pilastern gekuppelte Fenster mit Kreuzstäben, aber mit rundbogigen Abschlüssen, eine in der französischen Renaissance sonst sehr selten vorkommende, in Orleans aber beliebte Form. Ein rechtwinkliger Rahmen von einfachem Profil. bekrönt von antikisirendem Giebel, in dessen Tympanon ein Medaillonkopf, bildet die Umfassung. Der Grundriss[2] (Fig. 46)

[1] Vergnaud-Romanesi, histoire d'Orléans, und M. de Buzonnière, hist. architecturale de la ville d'Orléans; vgl. Sauvageot, choix de palais etc. Vol. III und die Monum. Histor. — [2] Der Grundriss in den Mon. Hist. weicht in wesentlichen Punkten von dem bei Sauvageot ab. Letzterer zeigt z. B.

zeigt in der Mitte des schiefwinkligen Planes den Hausflur, an welchen rechts ein grösseres, links zwei kleinere Zimmer stossen. Man sieht an der geringen Tiefe derselben, die der grösseren Ausdehnung des Hofes zu Gute kommt, dass man es nicht mit einem jener in Orleans so zahlreichen Häuser zu thun hat, deren

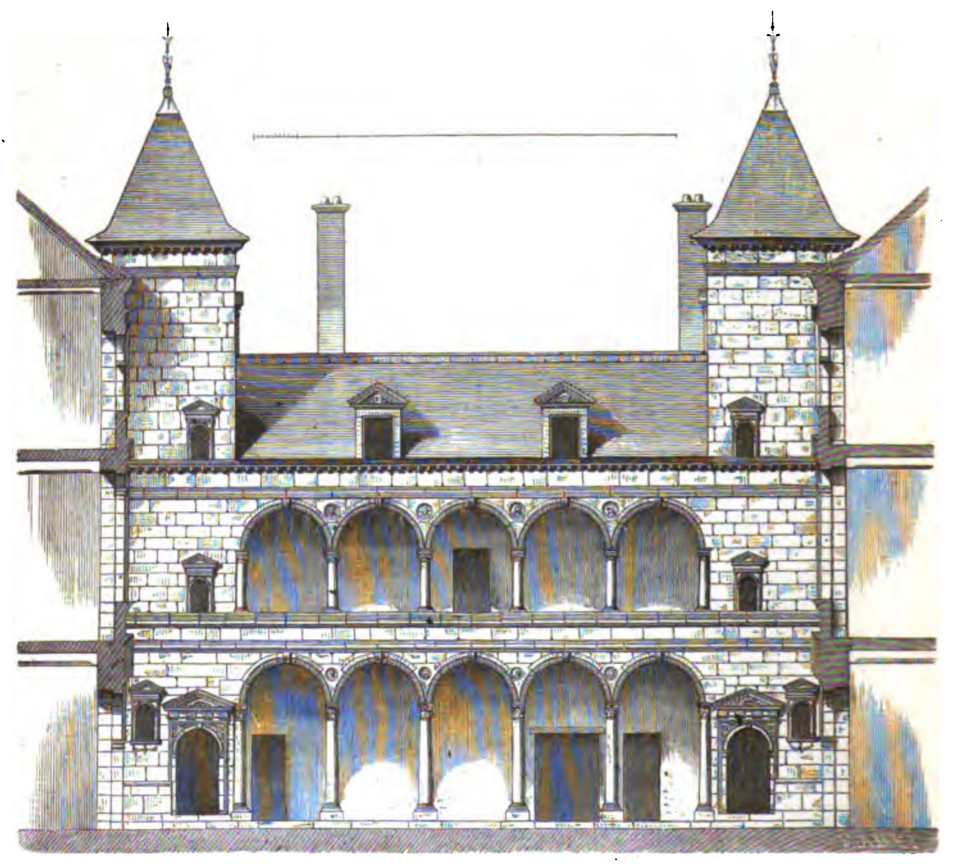


Fig. 47. Orleans. Hof im Hause Franz I. (Sauvageot.)

Erdgeschoss kaufmännischen Zwecken diente — wie z. B. das im vorigen §. beschriebene, — sondern mit der geschlossenen Wohnung eines Privatmannes.

Der unregelmässige Hof ist auf drei Seiten von dem Wohn-

---

die Seitenmauer in gebrochener, erstere in gerader Linie geführt. Uns will die Aufnahme bei Sauvageot genauer bedünken.

gebäude, auf der vierten von einer hohen Mauer umgeben. An der einen Langseite begränzen ihn Bogenhallen, die untern auf schlanken korinthischen, die obern auf kurzen ionischen Säulen (Fig. 47). Diese entschiedene Betonung und Gegenüberstellung einer schlanken und einer stämmigen Ordnung ist wie alles Bestimmte von glücklicher Wirkung. Die Ausführung dieser Theile zeugt von grosser Sorgfalt. Die reich variirten Kapitäle der

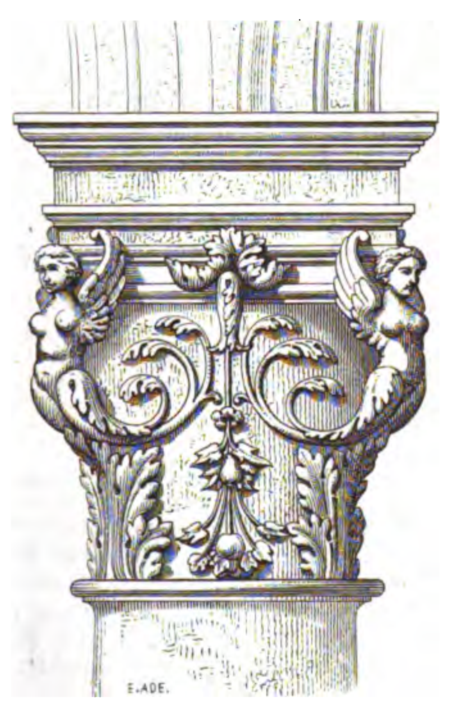


Fig. 48. Orleans. Haus Franz I. (Sauvageot.)

unteren Säulen gehören zu den elegantesten der Zeit (Fig. 48), die ionischen Kapitäle der oberen Reihe sind mit Feinheit durchgebildet. Die Medaillons in den Zwickeln, unten mit Wappen, oben mit Reliefköpfen römischer Kaiser geschmückt, die wirksam profilirten Archivolten mit ihren consolenartigen Schlusssteinen und das reiche Consolengesims im oberen Geschoss verleihen dieser Façade den Ausdruck lebensvoller und doch bescheidener Anmuth. Die Arkaden dienen als Verbindung für die beiden Wendelstiegen, die an beiden Endpunkten in viereckigen Treppenthürmen angelegt sind.

Wie diese Zeit überhaupt nach massvoller Anlage strebt,

erkennt man an den einfachen Giebelabschlüssen der Lucarnen und der übrigen Fenster, besonders aber an den Treppenthüren mit ihrem dorischen Triglyphenfries sammt den Stierschädeln der Metopen und dem antiken Giebel, dessen Tympanon den Salamander zeigt. Den Abschluss des Hofes bildet in ganzer Breite ein grosser Saal, durch eine kleinere Thür mit dem anstossenden Treppenhause verbunden, durch grosse Bogenportale vom Hofe und von der Seitenstrasse zugänglich. Hier erheben sich über dem Erdgeschoss zwei obere Stockwerke. In der Ecke, welche dieser Theil des Hauses mit der Grenzmauer des Hofes bildet, ist im Hauptgeschoss erkerartig ein zierliches Thürmchen ausgebaut, das einen Viertelkreis bildet. Es ruht auf einer muschelförmigen Wölbung (Trompengewölbe), deren Cassetten geschmackvolle Arabesken, figürliche Darstellungen, darunter den Salamander und die Jahrzahl 1540 zeigen. Obwohl das Haus in traurig verwahrlostem Zustande sich befindet, besitzt es doch im Innern noch Spuren seiner ehemals prächtigen Ausstattung. An den lebendig profilirten Deckbalken sieht man Wappen, darunter das königliche, Lilien, gekrönte Delphine und andere Schnitzwerke. Das Hauptstück ist aber der prachtvolle Kamin, von dem Sauvageot eine Abbildung giebt.

§. 47.

Holz- und Fachwerkbauten in Orleans.

Es ist bezeichnend für die handelsmächtige Stadt, dass weitaus die Mehrzahl ihrer alten Häuser in ihrer Anlage die Rücksicht auf den lebhaften Handelsverkehr verräth. Die meisten gehörten offenbar Kaufleuten oder waren von ihren Besitzern, wenn diese nicht selbst Handel trieben, im Erdgeschoss doch durch Anordnung von Verkaufsläden möglichst einträglich gemacht. Der Grundriss dieser Häuser (vgl. die Fig. 49 und 50) ist in der Regel nach mittelalterlicher Weise ausserordentlich schmal, aber von bedeutender Tiefe. Das Erdgeschoss lässt kaum an der einen Seite dem langen engen Corridor Platz, da der ganze Raum durch einen Verkaufsladen eingenommen wird. Dieser öffnet sich mit grossen Bögen auf Pfeilern gegen die Strasse, steht aber ausserdem mit einem Zimmer in Verbindung, welches sein Licht vom Hofe empfängt. Eine fast an allen diesen Häusern wiederkehrende Besonderheit ist, dass der schmale Hausflur da, wo er auf den Hof mündet, sich zum Treppenhaus erweitert, welches mit einer Wendelstiege zu den oberen Stockwerken führt, eine ebenso compendiöse als zweckmässige Anordnung. Der Hofraum ist in diesen Häusern sehr eng und wird oft durch die oberen Geschosse, die wohl auf schräg an-

strebenden Stützen (Knaggen) vorgekragt sind, noch mehr eingeschränkt.

Besonders originell und darum beachtenswerth ist an diesen Gebäuden die noch vielfach erhaltene Einrichtung der Verkaufs-

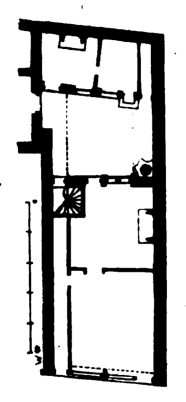


Fig. 49. Haus in Orleans.

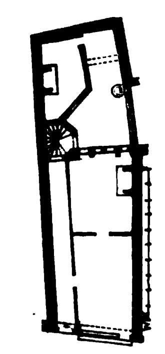


Fig. 50. Haus in Orleans.

stellen. In der gothischen Epoche, deren Formen jedoch bis tief in die Zeit Franz I hineinreichen, besteht der immer in Holz

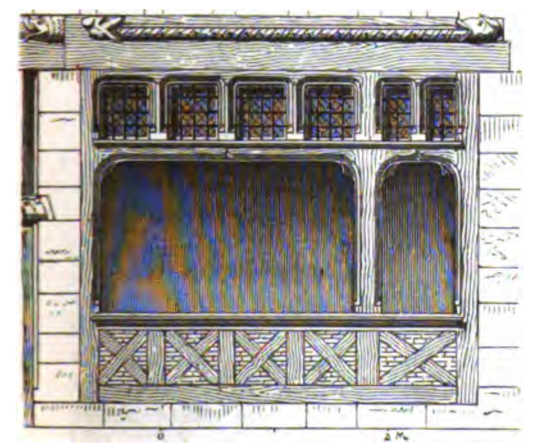


Fig. 51. Orleans. Verkaufsladen.

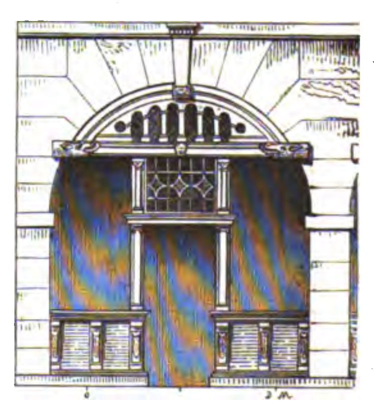


Fig. 52. Orleans. Rue du Châtelet.

ausgeführte Einbau der grossen Bogenöffnungen aus einer Architektur, die in der Regel, wie es dem Schematismus jenes Styles entsprach, eine zu sclavische Abhängigkeit von den Formen der Steinconstruction zeigt. Wir geben in Figur 51 ein Beispiel

dieser Art. Anders verhält es sich mit den Bauten, die den Styl der Renaissance aufnehmen. Sie tragen durchweg in der Ausbildung der Holzconstruction dem Material gebührend Rechnung. Zunächst jedoch so, dass gewisse, wenn auch phantastische, so doch lebensvolle Motive der mittelalterlichen Kunst sich einmischen (Figur 52). Während der untere Theil der grossen Oeffnung eine Brüstung aus Pfosten mit Bretterfüllung erhält und ein höher aufsteigender Ständer den Eingang in den Laden abgrenzt, wird der obere Theil des Bogens durch einen kräftigen

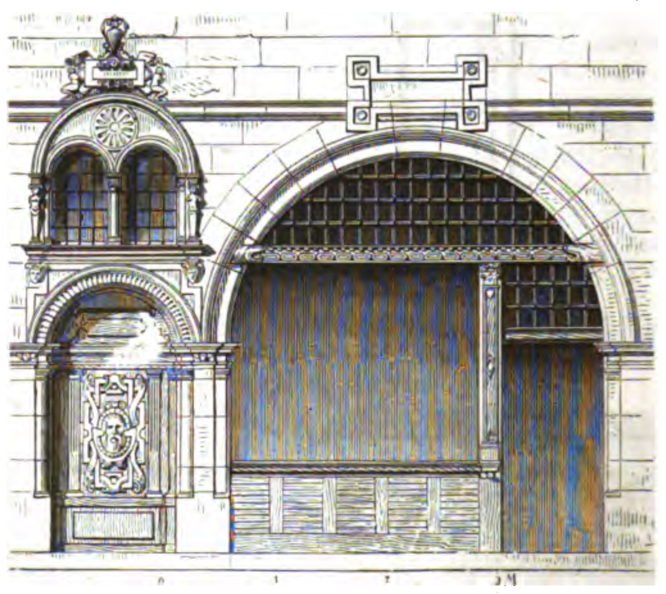


Fig. 53. Orleans. Marché à la volaille.

hölzernen Tragbalken, der zugleich dem Thürpfosten Halt giebt. abgegränzt. Die Endpunkte dieses Trägers werden gern in mittelalterlicher Weise und in wirksamer tektonischer Symbolik als Drachenköpfe gebildet. Auf diesem Balken ruht die hölzerne Vergitterung, welche das obere Bogensegment ausfüllt und selbst dann noch dem Raume Licht gewährt, wenn die ganze untere Oeffnung durch ihre Holzläden geschlossen ist. Die dritte und letzte Stufe der Ausbildung dieses Motivs vergegenwärtigt unsre Figur 53. Hier haben sich die Pfosten in zierliche Rahmenpilaster, die Balken in Architrave und Gesimse mit eleganten antiken Details umgeformt, während die Vergitterung der oberen Partieen aus Eisenstäben besteht.

Hat in diesen Einbauten die Holzconstruction das Wort, so

spielt dieselbe bei allen älteren Bauten bis in die ersten Dezennien des XVI Jahrhunderts hinein auch in der Gesammtarchitektur der Häuser die erste Rolle. Es ist der Fachwerkbau, der, die oberen Stockwerke auf vorgeschobenen Balkenköpfen vorkragend, diesen Façaden ihre charakteristische Erscheinung giebt. Die wichtigsten Elemente dieser Construction, die Köpfe der vorspringenden Querbalken, empfangen durch das gewandte Schnitzmesser der mittelalterlichen Werkleute einen lebendigen Schmuck, in welchem Figürliches und Phantastisches anziehend sich mischt. Auch die verbindenden Balken erhalten durch wirksame Profilirung, tief eingeschnittene Kehlen und scharf vorspringende Stäbe ihr künstlerisches Gepräge. Aber von der originellen Frische, mit welcher die norddeutschen Meister von Braunschweig, Halberstadt, Goslar, Hildesheim, Quedlinburg, Wernigerode diesen Constructionen eine aus dem Wesen des Materials mit tektonischer Nothwendigkeit sich entwickelnde Charakteristik schufen, ist in den französischen Bauten nur selten und bedingt die Rede. Gewöhnlich verfallen sie, wie schon bemerkt, einer gebundenen Nachbildung des Steinbaues. Auch Orleans besitzt manche Beispiele dieser Art, die selbst noch der Zeit Franz I angehören. Im Ganzen kann man sagen, dass die Renaissance durch den aufkommenden Luxus des gediegenen Quaderbaues, unterstützt durch staatliche Verordnungen, diesem Styl ein Ende machte. Doch sieht man in der Rué des Hôtelleries Nr. 48 ein Haus, welches den Fachwerkbau in die Formen einer theils nüchternen, theils schon barocken klassischen Architektur übersetzt. Es trägt die Jahreszahl 1599 und mag hier vorgreifend Erwähnung finden. Eine so grosse Verirrung weisen selbst die spätgothischen Bauten nicht auf. Denn wenn jene die Steinformen nachahmten, so liessen sie doch dadurch das Wesen ihrer Construction nicht gefährden; hier aber ist von einem rationellen Holzverband nicht mehr die Rede und damit die Berechtigung zu solcher Behandlung völlig erloschen.

Nicht selten dagegen treffen wir in den Höfen der Häuser zu Orleans hölzerne Galerieen, die zum Theil auf steinernen Knaggen, zum Theil auf hölzernen Stützen ruhen. Diese zeigen manchmal eine charaktervolle Ausbildung. Ein Beispiel dagegen von barocker Phantastik sieht man in einem Hause der Rue de Coulon Nr. 10.

§. 48.

Privatgebäude in Quadern zu Orleans.

Ausser den in den §§. 45 und 46 vorausgenommenen grösseren und vornehmeren Häusern begegnen wir in Orleans einer Anzahl von Privatbauten, an welchen die Renaissance in

opulenter Steinconstruction sich heiter und lebensvoll zur Geltung bringt.[1] Um an ihnen in chronologischer Reihe die Entwicklung der Formen zur Anschauung zu bringen, beginnen wir mit einem kleinen Hause der Rue de l'Impossible Nr. 20, das in der üppigsten, coquettesten Frührenaissance prangt und an Luxus der Decoration sämmtliche andere Privatgebäude der Stadt übertrifft. Es besteht im Erdgeschoss seiner ganzen Breite nach nur aus der schmalen Hausthür und der im flachen Korbbogen abgeschlossenen Ladenöffnung; über der Hausthür sind zwei durch ein Pilasterchen verbundene Fenster zur Erhellung des Flures angeordnet. Diese Gliederung des unteren Geschosses wird aufs Eleganteste eingerahmt durch Zwergpilaster, auf Consolen mit Laubwerk verkröpft, mit feinen Arabesken an ihren Schäften und zierlichen korinthischen Kapitälen, verbunden durch ein Zahnschnittgesims. Das Bogenprofil ist ausserdem mit einem geflochtenen Bande, die Laibung mit Rosettenfeldern, die Bogenzwickel endlich mit Medaillonköpfen geschmückt. Das einzige Fenster im obern Geschoss, rechtwinklig und mit Kreuzstäben, ist wieder mit geschmackvollem Bandgeflecht umrahmt und von zwei korinthisirenden Halbsäulen eingefasst, deren Schäfte, mehr im Geiste romanischer als Renaissancekunst, Rautenfelder mit Rosetten zeigen. Ueber dem Fenster zieht sich ein Fries mit köstlichen Akanthusranken hin, und kurze Lisenen, wieder mit Arabesken bedeckt, leiten zu dem Fenster des obersten Stockwerks, das mit seinem antiken medaillongeschmückten Giebel in das Dach hineinreicht und in ähnlich üppiger Verschwendung mit arabeskenbedeckten Pilastern und einem Akanthusfriese umfasst wird. Die vollendete Feinheit der Ausführung entspricht dem ausgesuchten Geschmack dieses kleinen Prachtgebäudes.

Diese Ueppigkeit mässigt sich in den nachfolgenden Bauten zu ruhiger Harmonie, die bei sparsamerem Detail nur durch schöne Verhältnisse und wohlgeordnete Gliederung wirken will. Wir nennen zunächst das edle Haus der Rue du Tabourg, dessen schmale Façade im Erdgeschoss neben der rundbogigen Hausthür einen Kaufladen hat und in den beiden oberen Stockwerken je zwei Doppelfenster, die durch Pilaster zu einem System zusammengeschlossen werden. An keinem der vielen Gebäude der Stadt ist eine Gliederung nachzuweisen, die mit so ausgesuchter Feinheit bis ins Kleinste consequent und doch in lebensvoller Anmuth durchgeführt wäre (Fig. 54). Jedes der beiden Rundbogenfenster, die nach mittelalterlicher Weise durch ein Säulchen getheilt werden, wird durch einen Blendbogen, der die beiden Oeffnungen umfasst, zu einem Ganzen verbunden. Die Bögen ruhen auf cannelirten Pilastern, deren Gesimse nicht bloss mit dem

[1] Aufn. in den Monum. histor. und in Sauvageot, Vol. III.

Kapitälgesims der Säulchen correspondiren, sondern sogar an den grössern Pilastern, welche beide Fenster zu einem System abschliessen, durchgeführt sind. Ein Akanthusblatt giebt dem Gesimse hier einen consolenartigen Halt, und der obere Theil des Pilasterschaftes ist mit feinen Arabeskenreliefs geschmückt. Die Consequenz des ausgezeichneten Künstlers, dem wir diese Façade verdanken, geht sogar so weit, auch dem Theilungssäulchen der Fenster dort wo die Brüstung abschliesst, einen Ring zu geben und den oberen Theil des Säulenschaftes zu canneliren. Das Bogenfeld endlich zeigt im ersten Geschoss Festons mit zierlichen Bändern und ein kleines Medaillon, im oberen Geschoss ein grösseres Medaillon mit figürlichem Relief.

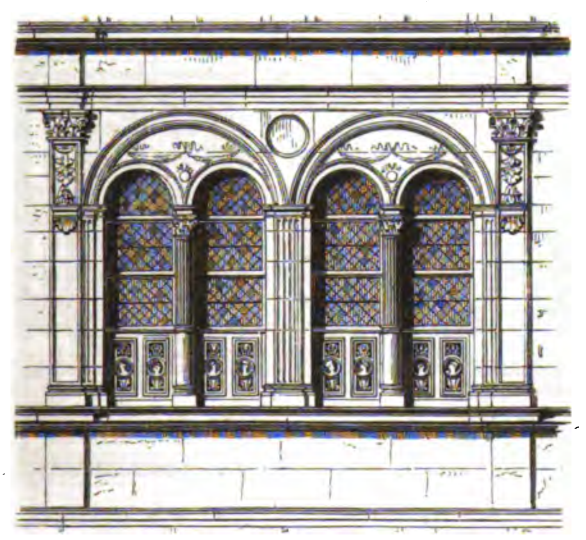


Fig. 54. Orleans. Rue du Tabourg.

Ebenfalls noch aus der elegantesten Zeit Franz I, etwa um 1530, stammt das schöne Haus der Rue Pierre percée. Im Erdgeschoss hat es zwei grosse Ladenöffnungen, die aber bei ihrer bedeutenden Breite und dem schlanken Verhältniss der Pfeiler den gedrückten Korbbogen zeigen. Die Oekonomie des Raumes hat hier dahin geführt, dass selbst die Hausthür in die eine der grossen Bogenöffnungen mit hineingezogen wurde. Die Lage des Hausflurs verräth sich aber in den oberen Geschossen durch die kleinen Fenster, welche die oberen Gänge erhellen. Diese Anordnung, welche dem streng symmetrischen Gefühl unsrer Tage widerspricht (Fig. 55), ist aus dem gesunden Bausinn jener Zeit hervorgegangen, der die innere Raumtheilung unbekümmert an

der Façade zum Ausdruck bringt, nicht umgekehrt dem Prokrustesbett öder Symmetrie die innere Eintheilung überliefert. Die Gliederung der Wandflächen besteht aus einem System schlanker, etwas magerer Rahmenpilaster, mit den bekannten Rautenfüllungen und reizend variirten korinthischen Kapitälen. Die Fenster, wie an allen diesen Bauten zu einer Gruppe zusammengeschlossen, sind breit und hoch, mit geradem Sturz und Kreuzpfosten. Am Grundriss des Hauses (Fig. 49) der die schon besprochene Anlage der meisten Häuser von Orleans zeigt, ist

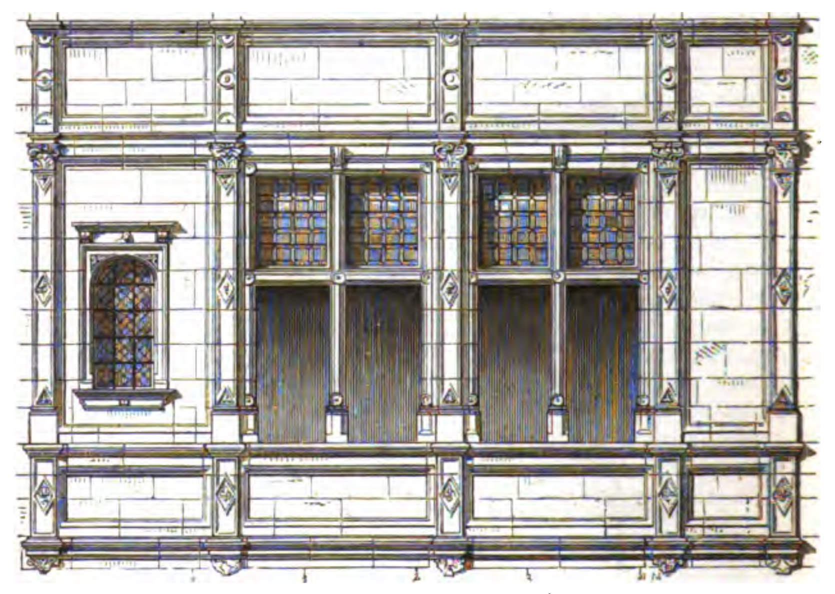


Fig. 55. Orleans. Rue pierre percée.

nur hervorzuheben, dass die Verbindung der vorderen Räume mit dem Hinterhaus im oberen Stockwerk durch eine hölzerne Galerie mit Säulchen bewirkt ist, die in der punktirten Linie des Grundrisses von steinernen Knaggen gestützt wird.

In ähnlicher, jedoch einfacherer Weise ist das schmale, nur aus einem System bestehende Haus der Rue de la vieille poterie ausgeführt, das ebenfalls die Hausthür in den einzigen grossen Bogen des Erdgeschosses einfasst und ebenfalls rechtwinklige Fenster mit Kreuzstäben sowie schlanke korinthische Rahmenpilaster in zwei Geschossen zeigt.

Eine andre Gattung von Privathäusern tritt uns in dem stattlichen Eckhaus der Rue de la Clouterie Nr. 1 entgegen. Hier durchbricht kein Kaufladen das Erdgeschoss: recht im aus-

drücklichen Gegensatz zu jenen dem Verkehr weit geöffneten Handelshäusern schliesst sich das Erdgeschoss vornehm ab und zeigt in seinen kleinen, theils einfachen theils gekuppelten Rundbogenfenstern, welche die breiten Mauermassen spärlich unterbrechen, dass das Erdgeschoss hier nur untergeordneten Dienstzwecken bestimmt ist, während die herrschaftliche Wohnung in dem einzigen, aber durch seine hohen Verhältnisse imponirenden oberen Stockwerk sich befindet. Das System der Fenster und der einfassenden Pilaster ist dem in Fig. 54 dargestellten des schönen Hauses der Rue du Tabourg nachgebildet, nur etwas einfacher und strenger, die Rahmenpilaster ohne Füllungen, die Kapitäle classizistisch in korinthischer Form, das Ganze mehr durch edle plastische Ausbildung der Glieder als (wie oben) durch ornamentale Grazie anziehend. An einem Dachfenster zeigen sich als Einfassung der gekuppelten Rundbogenfenster Hermen als Träger ionischer Kapitäle.

§. 49.

Bauten in Backstein und Quadern zu Orleans.

Neben dem reinen Quaderbau hat sich nun auch in einzelnen Beispielen zu Orleans[1] diejenige Art von Bauwerken eingeführt, welche den Backstein in mehr oder minder grosser Ausdehnung aufnimmt. Eine Zwischenstellung bezeichnet zunächst das Haus der Rue de l'Ormerie, welches die Ecke der Rue Roche aux Juifs bildet. Es gehört zu den grösseren und vornehmeren dieser Privathäuser, theilt aber mit den meisten die ausserordentlich schmale Gestalt des Grundplanes, die neben dem sehr engen Flur nur einem Zimmer Raum giebt. Das Erdgeschoss ist von kleinen rundbogigen, hoch über der Strasse liegenden gekuppelten Fenstern durchbrochen; im Hauptgeschoss sind zwei ebenfalls gekuppelte, durch antiken Giebel bekrönte hohe Fenster angeordnet, und im oberen Stockwerk zeigen die Fenster einen geraden Sturz und, gleich den unteren, Kreuzpfosten. Wie bei den meisten dieser Häuser wird das Kranzgesims durch das weit vorspringende Dach verdeckt. Korinthische Pilaster mit regelrecht gebildeten Kapitälen, die Schäfte zu drei Vierteln cannelirt, gliedern in beiden Stockwerken die Massen, und man hat, um einen stattlicheren Eindruck zu erzielen, dafür gesorgt, neben den Fenstern, statt sie dicht zusammenzurücken, angemessene Mauerflächen stehen zu lassen. Die schlichte Klarheit dieser Façade ist eine weitere ins Einfache gehende Umbildung der oben besprochenen F[illegible] des Eckhauses in der Rue de la

[1] Aufnahmen in d[illegible]nts histor. und in Sauvageot, III.

Clouterie und deutet offenbar auf die Schlusszeit dieser Epoche. Noch eins ist bemerkenswerth: das früher nicht gekannte Streben nach Symmetrie, welches den kleinen für den Hausflur bestimmten Fenstern ein Pendant geschaffen hat, das aus der Anordnung des Grundrisses keine Erklärung findet.

Merkwürdig ist die langgestreckte Seitenfaçade in der Nebenstrasse, die in der malerischen Weise des Mittelalters aus einer Gruppe sehr verschiedener Theile von wechselnder Höhe und selbständiger Bedachung sich zusammensetzt. An das hohe Vorderhaus schliesst sich der Treppenthurm mit seinem Ziegelmauerwerk, seiner Quadereinfassung und spitzem Dach; an diesen ein niedriger den Hof abschliessender Verbindungsbau, der zum Hinterhause führt, welches wieder aus zwei selbständigen, und zwar einem einstöckigen und einem zweistöckigen Theile besteht. In den Hof führt ein breiter Thorweg, und auch das Hinterhaus hat seinen eignen Eingang, beide rundbogig geschlossen. Die Fenster sind sämmtlich rundbogig, theils einfach, theils gekuppelt, meistens mit rechtwinkligen Rahmen umfasst. Im ersten Stock des Vorderhauses ist ein hübscher Erker auf kräftigen Consolen angebracht, mit korinthischen Pilastern decorirt und mit einem Bogengiebel abgeschlossen. Er hat nur an den Seiten ein kleines Fenster, welches den Verkehr der Hauptstrasse sowie den der Nebenstrasse zu überschauen gestattet.

So weit ist fast Alles gediegener Ouaderbau, namentlich an der Hauptfaçade. Dagegen hat man sich für den Hof die Anwendung des Backsteins vorbehalten. Wie überhaupt in den ansehnlicheren Häusern, bildet eine Säulenhalle mit einem Verbindungsbau an der einen Langseite die Vermittlung zwischen der Treppe des Vorderhauses und den Hintergebäuden. Die Säulen mit ihren frei korinthisirenden Kapitälen, die Archivolten der Bögen, die Einfassung der rundbogigen Fenster und der Mauerecken, endlich die eleganten cannelirten korinthischen Pilaster des oberen Stockwerks sind aus Quadern gebildet, die Mauerflächen ganz in Backstein ausgeführt. Doch zeigt sich auch dabei das Streben nach künstlerischer Gliederung, da die Flächen mit rautenförmigen Mustern in dunkleren Ziegeln netzförmig überzogen sind.

Ist hier der Backsteinbau den inneren Theilen vorbehalten, so tritt derselbe bei einem ansehnlichen Hause der Rue du battoir vert endlich an der Hauptfaçade in sein Recht. Es ist ebenfalls ein Eckhaus, an die Rue de Semoi anstossend, aber von bedeutend breiterem Grundriss, der Vorderbau mit zwei geräumigen Zimmern neben dem an [illegible] einen Seite angelegten schmalen Hausflur, der auch hier [illegible]uf die Wendeltreppe führt. Das Vorderhaus enthält, v[illegible]rtigen Sitte abweichend, nur eine Zimmerreihe, wodu[illegible] Hof, der übrigens

ohne alle künstlerische Bedeutung ist, an Ausdehnung beträchtlich gewonnen hat. Noch mehr Licht und Luft ist für ihn geschaffen worden dadurch, dass man den Verbindungsflügel zwischen Vorder- und Hinterhaus nicht nach der Seite der Nebenstrasse aufgeführt, sondern an die Rückwand des anstossenden Nebenhauses gelehnt hat. Nach der Seitenstrasse bildet eine Mauer mit Thorweg den Abschluss.

Für uns das Interessanteste ist an dem ganzen Baue die Hauptfaçade. Sie folgt bis zum Extrem dem mittelalterlichen Princip einer möglichst ungebundenen Eintheilung, denn ohne Grund treibt sie förmlich Luxus mit Unsymmetrie, indem sie ohne durch die innere Eintheilung gezwungen zu sein, einfache und gekuppelte Rundbogenfenster mit einander wechseln lässt. Ueber einem hohen aristokratisch geschlossenen Erdgeschoss mit kleinen Rundbogenfenstern, die einen zierlichen rechtwinkligen Rahmen mit Zahnschnittfries haben, erheben sich zwei obere Stockwerke, deren hohe Fenster vorzüglich elegant durchgebildet sind. Es ist in beiden Stockwerken dieselbe Form: einfaches oder gekuppeltes Rundbogenfenster mit steinernem Querstab, umfasst von reichem Rahmen mit Zahnschnittgesims, gekrönt durch einen mit Masken geschmückten schmalen Fries. Die Profile der Fensterstäbe haben noch mittelalterlichen Schnitt, die kleinen Bogenzwickel sind mit elegantem Laubwerk gefüllt, das Ganze macht eine energische und dabei feine Wirkung. Alle diese Formen sind aber in Haustein durchgeführt; ebenso die Mauerecken mit Quadern eingefasst, die ganze Façade aber in Ziegelwerk mit dunklem Rautenmuster wie ein einziger grosser Teppich behandelt. Dieser mehr malerischen Wirkung zu Liebe ist denn auch auf jede plastische Gliederung der grossen Flächen verzichtet, wodurch freilich der architektonische Werth des Ganzen hinter den schönen Quaderfaçaden, an denen die Stadt so reich ist, zurückstehen muss.

§. 50.

Andere Privatbauten im mittleren Frankreich.

Wenn auch in den übrigen Städten dieser gesegneten Provinz nicht entfernt der architektonische Reichthum von Orleans anzutreffen ist, so haben wir doch hier eine kleine Nachlese zu halten. Wir beginnen mit Blois, wo trotz vieler Zerstörungen neuerer und neuester Zeiten eine Anzahl von Wohnhäusern nicht bloss aus den Tagen Franz I, sondern selbst noch aus der Zeit Ludwigs XII vorhanden sind.[1] An diesen Privatgebäuden, so

[1] Vgl. über dieselben die sorgfältigen historischen Nachweisungen in L. de la Saussaye, Blois et ses environs. Blois 1860.

schwer die Hand der Zeit und die schlimmere der Menschen sie geschädigt hat, lässt sich der Unterschied einer Stadt wie Blois von einer Stadt wie Orleans deutlich erkennen. Während dort Alles auf den regen Verkehr eines Handelsemporiums hinweist, die schmale, knappe Gestalt der Grundrisse, die sparsame Benutzung des Raumes, die häufige Anlage von Verkaufsläden, hat man es in Blois mit den stattlichen, meist breit um einen Hof gelagerten Häusern vornehmer Herren, die zum Hofe gehörten, zu thun. So stammt noch aus der Zeit Ludwigs XII das Hôtel Hurault, auch »le Petit-Louvre« genannt, erbaut vom Kanzler Hurault de Cheverny. Man tritt durch einen langen, im gedrückten Bogen gewölbten Thorweg ein, dessen prächtige Bildwerke starke Beschädigungen zeigen. In einer Ecke des Hofes sieht man ein ausgekragtes Thürmchen, und am Thürsturz der Treppe, wo ehemals das Stachelschwein dargestellt war, liest man als Erklärung dieses Emblems Ludwigs XII das Distichon:

»Spicula sunt humili pax haec, sed bella superbo
Et vita ex nostro vulnere nexque venit.

Der Brunnen bewahrt sein hübsches, mit Blei geschmücktes Kuppeldach, das von der Figur eines lanzentragenden Kriegers gekrönt wird. Im Innern zeigt ein kleines Kabinet noch seine ganze reich geschnitzte Holztäfelung.

Aus derselben Zeit stammt das an der Ecke der Rue neuve und der Grande Rue gelegene Hôtel de la Chancellerie.[1] Seine Façade ist mit sehr verstümmelten Sculpturen elegant geschmückt, und am Portal sah man noch vor Kurzem den Hermelin der Anna von Bretagne, zum Beweis, dass ein Herr vom Hofe der Gemahlin Ludwigs XII sich dies Haus errichtet hatte. Den Eingang bildet auch hier ein gewölbter Thorweg.

Trotz moderner Umgestaltungen und Verwüstungen tragen auch das Hôtel d'Aumale an der Ecke der Rue de la Fontaine-des-Elees und der Rue Vauvert, sowie das Hôtel d'Amboise an der Place du château, welches von dem berühmten Minister Ludwigs XII, Georg von Amboise, den Namen führt, noch Spuren des glänzenden Styles jener Zeit. Dasselbe gilt vom Hôtel Sardini in der Rue du Puits-Chatel, bemerkenswerth nicht bloss durch Sculpturen an seiner Façade, sondern durch eine kleine mit einem Freskobild der Zeit geschmückte Kapelle. Dasselbe stellt den Gekreuzigten und am Fusse des Kreuzes vier Heilige dar.

Aus Franz I Zeit stammt das Hôtel d'Alluye, von Flori-

[1] Nicht zu verwechseln mit dem grossen Haus der Rue du Lion-Ferré, welches dieselbe Bezeichnung trägt.

mond Robertet, Herrn von Alluye, Minister und Finanzsecretär unter Ludwig XII und Franz I, erbaut. Noch eine andere historische Erinnerung heftet sich an diesen Bau; im Jahr 1588 wurde er vom Herzog von Guise bewohnt, der von hier aus seinen Todesgang nach dem Schlosse antrat. Das Gebäude war eines der stattlichsten und prächtigsten; es bestand aus vier um einen Hof gruppirten Flügeln, von welchen zwei erst in unserem Jahrhundert abgebrochen wurden. Es ist aus Backstein und Quadern aufgeführt und im Hofe mit Arkaden versehen, über welchen eine Galerie sich hinzieht. Medaillons mit den Büsten von zwölf römischen Kaisern in gebranntem Thon, ein zur Renaissancezeit beliebter Schmuck, decoriren die Galerie. In der Ecke des Hofes ist auch hier, wie bei den meisten der damaligen Privathäuser, eine elegante Wendeltreppe in einem vorspringenden Thurme angebracht. Im Innern verdienen ein prachtvoller Kàmin und die zierliche Kapelle Beachtung. Der Kamin, bei Rouyer und Darcel abgebildet,[1] gehört nicht, wie dort angegeben, der Zeit Ludwigs XII, sondern der Epoche Franz I, und zwar dem Ausgang derselben an, wie der strengere classizistische Charakter der Formen, namentlich der cannelirten Pilaster und der Volutenconsolen beweist. Er trägt die Inschrift: »*MEMNHΣO. THΣ. KOINHΣ. TYXHΣ.*«

Das besterhaltene unter den Gebäuden dieser Epoche zu Blois ist das Hôtel Denys du Pont, welches noch jetzt den Namen seines Erbauers, eines gelehrten Rechtskundigen, trägt. In der Rue Chartraine gelegen, zeichnet es sich durch die feine Pilasterarchitektur seines Hofes und die elegante, durchbrochene, mit Salamandern und andern Bildwerken geschmückte Wendeltreppe aus, welche, wie gewöhnlich, in einer Ecke des Hofes angeordnet ist. Die inneren Façaden bestehen aus drei mit korinthischen Pilastern auf Stylobaten gegliederten Geschossen, über welchen das prächtige Rundbogengesims, das wir am Schlosse Franz I kennen lernten, den Abschluss bildet. An dem prächtigen Treppenhause sieht man die Wappen und Devisen des Erbauers und seiner Gemahlin. Sein Spruch lautet: »VIRTVS SINE FORTVNA MANCA«, der ihrige: »CHAVFETTES D'ARDENT DESIR,« dazu eine flammende Räucherpfanne.

Ein Haus der zierlichsten Frührenaissance, um 1525 entstanden, sieht man zu Paray-le-Monial.[2] Mit seinen kleinen Thürmchen und den krabbengeschmückten Dachgiebeln zahlt es dem Mittelalter noch Tribut, aber mit den eleganten Fenstern sammt den feinen Pilastern, welche dieselben einfassen, huldigt es dem neuen Styl. Nach der so oft wiederkehrenden Weise

[1] L'art architectural, Vol. I, pl. 1. — [2] V. Petit, châteaux de la vallée de la Loire.

dieser Zeit sind die Pilaster in vertikaler Richtung durch Zwerglisenen fortgesetzt, alle diese Glieder aber erhalten durch delikate Arabesken und zierliches Muschelwerk das Gepräge lebensvoller Anmuth.

Den Stempel derselben Frühzeit trägt ein reich behandeltes Haus in Rheims, in der Rue du Marc gelegen.[1] Es besteht aus zwei rechtwinklig an einander stossenden Flügeln. Das Portal zeigt den Flachbogen, die Fenster sind im unteren und oberen Stockwerk gekuppelt, breit, rechtwinklig und durch Kreuzpfosten getheilt. Ueber den Fenstern des Erdgeschosses sieht man Medaillons mit Brustbildern, über denen des oberen Stockwerkes einen Relieffries mit Kampfscenen. Magere Pilaster, durch kürzere Zwischenglieder verbunden, theils mit römischen, theils mit korinthischen Kapitälen, geben der Fläche jene spielende decorative Gliederung, die so oft an Tischlerarbeiten erinnert. Anziehend dagegen ist auch hier wieder die phantasievoll und fein behandelte Ornamentik, welche in Fülle über die Pilasterflächen ausgegossen ist: menschliche Figürchen, Vögel, Lilien, Vasen sammt anderen Emblemen verschlingen sich mit reizenden Laubranken. Im Innern ein Pavillon mit einer Holzdecke, welche durch elegante geschnitzte Ornamente, vegetabilische und figürliche, sich auszeichnet.

Zu Le Mans, dicht neben der Westfaçade der gewaltigen Kathedrale, erhebt sich ein kleines Privathaus, das ebenfalls dieser Zeit angehört und durch einen hübschen polygonen Erker und elegant ausgebildete Dachgiebel sich bemerklich macht.

Zu Angers ist das Hôtel d'Anjou oder De Figuier[2] ebenfalls ein eleganter Bau der Frührenaissance, beachtenswerth wegen der hoch hinaufgezogenen, wie immer durch Zwischenlisenen verbundenen Pilaster, die in ihren Füllungen graziöse Arabesken zeigen.

Ein elegantes Haus aus der letzten Zeit Franz I hat sich in der Rue des Forges zu Dijon erhalten.[3] Ursprünglich ein ansehnliches Hôtel ist es durch die Revolution und andere Zerstörungen nur noch der Rest eines ehemals durch Adel und Reichthum seiner Ausstattung bedeutenden Baues und befindet sich in einem traurigen Zustand von Verwahrlosung. Von schlechten neueren Gebäuden eingeschlossen, erhebt sich seine Façade in zwei Stockwerken über einem Erdgeschoss, von vortretenden Säulen aufs Glücklichste gegliedert. Die Antike ist hier bereits mit vollem Verständniss gehandhabt, und den Säulenordnungen fehlen weder die durchgebildeten Stylobate, noch die mit Verständniss gegliederten Gebälke und Gesimse. Im Erdgeschoss

[1] Taylor et Nodier, Voyages, Champagne I. — [2] V. Petit, châteaux de la vallée de la Loire. — [3] Aufn. bei Sauvageot, Tom. II.

sind es schlanke cannelirte römische Säulen, im ersten Stockwerk korinthische mit glatt gelassenem unteren Theil des Schaftes, im zweiten leichtere korinthische, ebenfalls grösstentheils cannelirt, aber am untern Ende mit freiem Ornament geschmückt. Trotz dieser strengeren Classicität hat sich aber die decorative Lust der Frührenaissance ihr Recht nicht nehmen lassen und dasselbe sowohl in den Arabesken der Fensterlaibungen als in dem plastischen Schmuck der oberen Säulensockel und der Brüstungen zur Geltung gebracht. Unter den Fenstern des Hauptgeschosses sieht man in kräftigem Relief bewegte Reiterkämpfe, im oberen Geschoss halten Genien ein mit der Grafenkrone geschmücktes, von einem Ordensband umschlossenes Wappen. Die Fenster sind gross, rechtwinklig mit Kreuzpfosten; vor den Mittelpfosten der oberen ist ein schlankes Säulchen gestellt, in Uebereinstimmung mit dem zierlicheren Charakter, der diesem Stockwerk überhaupt verliehen ist. An der einen Ecke dieser anmuthigen Façade liegt in einem runden Thurme eine Wendelstiege, die sich gegen den Hof mit Flachbögen öffnet. An ihrem Geländer ist eine Balustrade in kräftigem Relief angedeutet. Das Haus muss um 1547 vollendet worden sein, denn diese Jahreszahl liest man an einem der oberen Fenster.

Das alterthümliche Troyes, an kirchlichen Denkmälern der Gothik und der Renaissance so reich, besitzt in der Nähe von St. Madeleine an der Ecke der Rue des quinze vingt und der Rue du Palais de Justice ein interessantes Privathaus von reicherer Anlage, mit reizend entwickeltem, in den feinsten Renaissanceformen durchgeführten polygonen Erker an der Ecke und mit prächtig stylisirten Eisengittern an den Fenstern des Erdgeschosses. Die Façade des Hofes, in den man unmittelbar von der Strasse gelangt, gehört zu den elegantesten der Zeit. Vortrefflich decorirte Pilaster mit reizenden Kapitälen von grosser Mannigfaltigkeit, ausserdem Reliefs von delikatester Arbeit, namentlich wappenhaltende Genien geben dem feinen Baue besonderen Reiz. Als Datum der Erbauung liest man die Jahreszahl 1531.

Von den zahlreichen fast überall noch vorhandenen Privathäusern dieser Epoche wollen wir nur noch die in Tours, Joinville (Haute Marne) und Luxeuil (Haute Saône) erwähnen.

§. 51.

Das Haus Franz I zu Paris.

Unter die edelsten Leistungen des Privatbaues dieser Epoche gehört die allbekannte »Maison de François I,« welche aus dem Dorfe Moret bei Fontainebleau nach Paris in die Champs Elysés verpflanzt worden ist. Die Façade dieses kleinen Baues (Fig. 56)

unterscheidet sich so wesentlich von allen übrigen dieser Zeit, hat so durchaus ein individuelles Gepräge, ist mit einem solchen üppigen Luxus decorirt, dass man auf ein hohes künstlerisches Gefühl des ursprünglichen Besitzers und auf eine eben so hohe Begabung seines Architekten schliessen muss. In ihrer Gesammt-

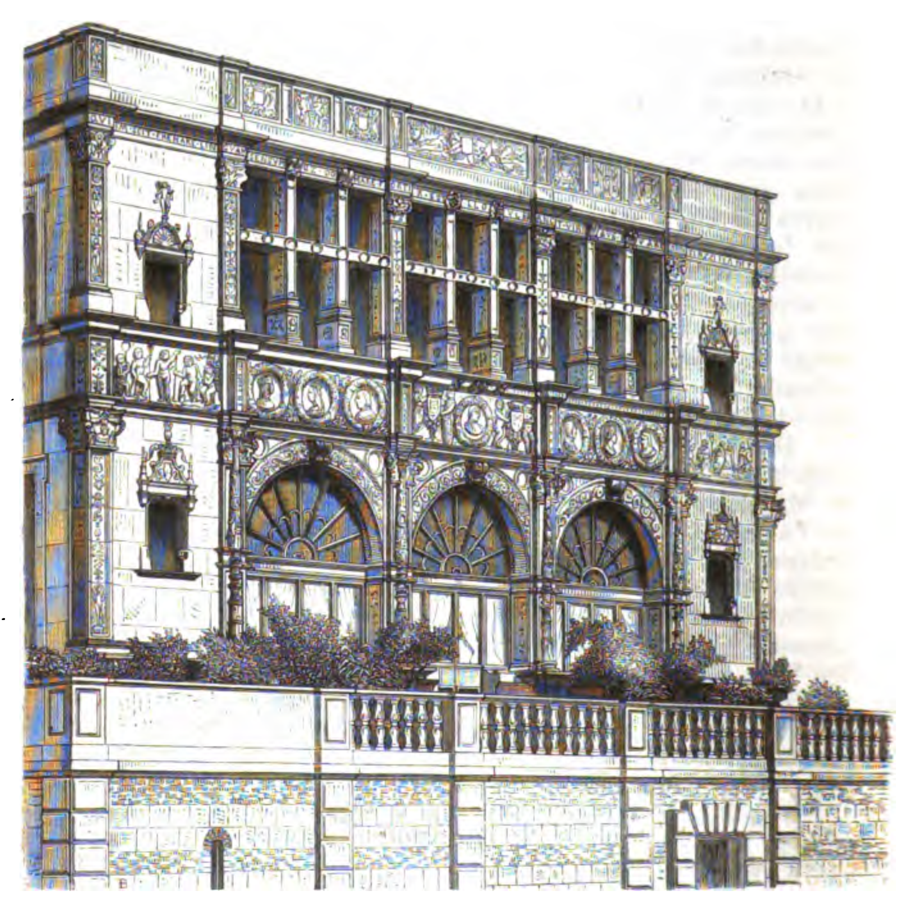


Fig. 56. Paris. Sogen. Haus Franz I. (Baldinger nach Photogr.)

anordnung erinnert sie am meisten an venezianische Paläste, sofern sie gleich jenen ihre Fenster in der Mitte zu einer Art Loggia zusammendrängt, auf beiden Seiten aber durch grosse geschlossene, nur von kleinen Lichtöffnungen durchbrochene Mauerflächen ein Gegengewicht schafft. Aber bei dieser allgemeinen Verwandtschaft hat es sein Bewenden; der Architekt ist weit

entfernt gewesen von der Thorheit, in ganz anderen Umgebungen die luftigen Bauten des Canale grande ängstlich nachzubilden. So ist der Eindruck denn auch ein durchaus abweichender, origineller.

Den drei grossen Bogenfenstern des Erdgeschosses entsprechen im oberen Stockwerk je drei durch Kreuzpfosten getheilte Fenster mit geradem Sturz. Jedes dieser Systeme wird unten und oben durch prachtvolle korinthische Pilaster eingerahmt, deren Fläche im oberen Geschoss Arabesken von delikatester Erfindung und Ausführung zeigt, während sich vor die unteren Pilaster üppige candelaberartige Säulchen legen. Auch die Ecken der Façade zeigen Pilaster mit herrlichen Arabesken, und ebenso sind die verticalen Fortsetzungen sämmtlicher Pilaster sowohl zwischen beiden Geschossen als an der Attika, die mit Verleugnung der französischen Sitte nach italienischer Weise das Ganze krönt, ausgestattet. Ihren höchsten Triumph feiert aber die Decoration an dem überschwänglich prachtvollen Friese, welcher beide Stockwerke verbindet. Er zeigt in kraftvollem Relief in der Mitte Brustbilder, von Kränzen umwunden, Wappen, die von Genien gehalten werden, in den Seitenfeldern heitere Kinderscenen mit bacchischer Bedeutung: thyrsusschwingende und traubenlesende Genien. Die Attika ist in leichterer Weise an den drei Mittelfeldern mit Wappen und Emblemen geschmückt. Der einzige Nachklang mittelalterlicher Kunstweise giebt sich in den bunten Krönungen der kleinen Seitenfenster zu erkennen.

Die Kehrseite dieses prächtigen kleinen Gebäudes hat in der Mitte eine Vortreppe mit zwei Aufgängen, welche zu einer mit reichem Arabeskenschmuck versehenen Rundbogenthür führt. Ueber derselben, von zwei Baldachinen mit kleinen Kuppeln eingefasst, der Salamander, der an derselben Façade im Giebelfeld eines schönen Kreuzfensters wiederkehrt, an welchem ausserdem zwei allerliebste, auf Delphinen reitende Genien angebracht sind. Die beiden andern Façaden sind modernisirt, und auch an den Bildwerken der Hauptfront bemerkt man moderne Zusätze. Vor Allem gehört dahin das mittlere Medaillon der ersten Abtheilung des Frieses, welches Diana von Poitiers darstellt: es soll nach der beliebten Marotte der Franzosen auch dieses Haus absolut für eine königliche Maitresse erbaut sein. Eben so sind die Büsten Heinrichs II und (im anderen Felde) Franz II spätere Zusätze; dagegen Ludwig XII und seine Gemahlin wohl ursprünglich, so auch Franz I. Das mittlere Feld enthält, umgeben von den Wappen Frankreichs und Navarra's, die von vorn genommene Büste der Margarethe von Navarra, woraus man wohl schliessen darf, Franz I habe nicht einer Maitresse, sondern seiner geliebten Schwester das graziöse Haus erbauen lassen.[1] Als Zeit der

[1] Eine Vermuthung E. Kolloff's, der ich beitrete.

Ausführung wird das Jahr 1527 bezeichnet. Dann wäre das reizende Denkmal ein Zeugniss des Dankes, welchen der König gegen seine Schwester fühlte, weil sie ihn während seiner Gefangenschaft in Madrid nicht bloss gepflegt und getröstet, sondern auch zu seiner Befreiung kräftig mitgewirkt hatte.

Die innere Eintheilung ist modern; nur die Treppe, die in der Mitte mit geradem Lauf aufsteigt, gehört der ursprünglichen Anlage.

§. 52.

Privatgebäude im Languedoc.

Im Süden, wo die prachtvollen Ueberreste der Römerzeit niemals ganz ohne Einfluss auf die spätere Entwicklung der Baukunst geblieben sind, nimmt besonders die Provinz Languedoc an der Bewegung der Renaissance lebendigen Antheil. In mehreren Schlössern der Zeit (§. 39) trat uns eine gewisse überströmende Ueppigkeit der Formbildung als Merkmal der Bauten dieser Provinz entgegen. Auch in den Städten beginnt nun die Architektur wetteifernd der allgemeinen Bewegung zu folgen.

In Cahors sieht man ein Renaissancehaus [1] aus der früheren Zeit Franz I, an welchem mittelalterliche Reminiscenzen sich mit der vollen ornamentalen Pracht des neuen Styles verbinden. Das Portal, niedrig, gothisch profilirt, mit horizontalem an den Ecken abgerundetem Sturz, ist von korinthischen Pilastern eingefasst. Darüber steigt im ersten Geschoss ein gekuppeltes Fenster, ähnlich profilirt und umrahmt, durch kräftigen Querpfosten getheilt, empor. Diess Ganze ist der sonst einfachen Façade als Prunkstück ersten Ranges zugetheilt. Sämmtliche Glieder, die Pilaster und Fensterstäbe, die Gesimse und Friese, sind mit den elegantesten Arabesken überfluthet. Aehnliche Decoration füllt auch, das reich behandelte Wappen umgebend, die Fläche zwischen Thür und Fenster, so dass nicht der kleinste Raum unverziert geblieben ist.

Derselben Frühzeit gehört der Hof des Jesuitencollegiums in der Rue des Balances zu Toulouse. [2] Ein hohes Erdgeschoss ist mit eleganten Candelabersäulchen decorirt. In den Zwickeln der Arkadenbögen sieht man die in dieser Zeit so beliebten Medaillons mit Brustbildern. Das Gewölbe des Thorweges zeigt prächtige Cassetten in Rautenform. Ein grosser Flachbogen, ebenfalls cassettirt, öffnet sich darüber als Nische. Das obere Geschoss ist beträchtlich niedriger gehalten, als Attika gleichsam, mit vortretenden korinthischen, zur Hälfte cannelirten Säu-

---

[1] Taylor et Nodier, Voyages. Languedoc. Abth. I, Bd. 2. — [2] Ebend. Abth. I, Bd. 1.

len decorirt. Die Sockel, auf welchen sich dieselben erheben, sind durch eine Balustrade verbunden. Der Fries zeigt kleine Rundfenster und reiches Zahnschnittgesims, das über den Säulen sich stark verkröpft. An der einen Hoffaçade enthält das Obergeschoss Fenster mit Kreuzpfosten, die andere Seite zeigt eine glänzend heitere Loggia, deren gedrückte Rundbögen cassettirt und von prächtigen Pilastern eingerahmt sind.

Zu den stattlicheren Bauten der Epoche gehört ebendort das Hôtel Meynier,[1] dessen Fenster theils die Frühzeit Franz I mit elegant sculpirten Pilastern und meist mit Kreuzpfosten, theils die Spätzeit des Jahrhunderts verrathen, mit barocken Hermen und Atlanten, mit Faunen, deren Bocksbeine spiralförmig verschlungen sind. Auch der Hof mit seinem Treppenthurm gehört der Frühepoche an, wie die reichen Ornamentfriese, die geschmückten Pilaster und Bogenfüllungen, die Medaillons mit Brustbildern und der glänzende auf Consolen ruhende Bogenfries beweisen. Von der innern Ausstattung ist ein prachtvoller Kamin zu nennen, mit seinen Arabeskenpilastern, Génien, Laubgewinden, Brustbildern und andern Reliefs zu den reichsten der Frührenaissance gehörend.

Hier möge noch aus der benachbarten Dauphiné, an der Gränze des Languedoc, ein köstliches, in aller Ueppigkeit der Frührenaissance prangendes Haus angefügt werden, welches sich in Valence erhalten hat. Ein Prachtportal, mit geradem, an den Ecken abgerundetem Sturz, von einer verschwenderischen Fülle von Ornamenten umgeben, von decorirten Pilastern eingeschlossen, an deren Sockeln sogar Medaillonköpfe (ähnlich wie an der Certosa zu Pavia) bildet das Hauptstück der Façade. Eine Muschelnische mit wappenhaltenden Engeln, daneben Genien, welche eine Guirlande ausbreiten, und darüber ein nicht minder luxuriös geschmücktes Fenster mit Kreuzstäben verbindet sich damit zu einem Ganzen von höchstem Reichthum.[2]

§. 53.

Das Stadthaus zu Orleans.

Hatte sich in den Privatbauten, zuerst wohl durch den Adel, dann aber auch durch den wetteifernden reichen Bürgerstand die Renaissance mit zahlreichen Prachtwerken in den Städten eingeführt, so sollte sie nun auch in den für das Gemeinwesen errichteten Monumenten zur Anerkennung gelangen. Die Rathhäuser, bis ins XVI Jahrhundert hinein durch ihre gothischen

[1] Taylor et Nodier, Voyages. Languedoc. Abth. I, Bd. 1. — [2] Chapuy, Moyen âge monum. Vol. I, pl. 124.

Formen ein Beweis des zähen Festhaltens der Städte an den Traditionen des Mittelalters (vgl. §. 10), werden jetzt zu Zeugnissen, in welchen sich die veränderte Geistesrichtung des Bürgerthums zu glänzendem Ausdruck zusammenfasst. Eines der frühesten, vielleicht überhaupt das erste unter diesen Gebäuden errichtete die Stadt Orleans. So früh allerdings, wie Dr. Cattois[1] dasselbe entstehen lässt, um die Mitte nämlich des XV Jahrhunderts, ist der Bau nimmermehr ausgeführt worden, und wenn der Meister *Viart*, welchem man dasselbe, sowie das Stadthaus zu Beaugency zuschreibt, wirklich um 1442 gelebt hat, so kann von seiner Urheberschaft nicht die Rede sein.

Der Bau ist, wie der Augenschein lehrt (Fig. 57), in der Frühzeit der Regierung Franz I, etwa um 1520 entstanden. Er besteht aus einem ziemlich regelmässigen Rechteck, dessen nach der engen Strasse schauende Façade glänzend entwickelt ist.[2] In beinahe symmetrischer Durchführung wird sie in vier Fenstersysteme eingetheilt, jedes von Pilastern eingeschlossen, die vom Sockel aufsteigend bis zum Dachgesims eine consequente Verticalgliederung bewirken. Zwischen ihnen ist so viel Fläche gelassen, um neben den Fenstern des Hauptgeschosses Baldachine mit Statuen anbringen zu können und zugleich den Durchbrechungen ein Gegengewicht durch geschlossene Mauerflächen zu geben. Die Verhältnisse der Façade haben dadurch eine überaus glückliche Wirkung gewonnen. Zu den wunderlichen Spielereien dieser Frühepoche gehört es dagegen, dass der Architekt den Pilastern des Erdgeschosses ihre Kapitäle ohne alle Motivirung etwa in der Mitte der Höhe, anstatt unmittelbar unter dem Gesimse gegeben hat: ein unbegreifliches Verkennen der Formen und Verhältnisse. Anstatt wohlabgewogener Glieder hat er dadurch hässliche Zwergpilaster und als Fortsetzung derselben nüchterne Lisenen bekommen. Alles ist übrigens mit Reichthum und im Einzelnen mit Feinheit durchgeführt, wie denn die ganzen Flächen des Erdgeschosses einschliesslich der Lisenen mit einem teppichartigen Muster von Lilien in zartem Relief bedeckt sind. Ein besonderes Prachtstück bildet das Portal, das unter dem zweiten Fenster von rechts angebracht ist. Im Rundbogen geschlossen und mit Ornamenten und reichen Gliederungen geschmückt, wird es von Pilastern eingefasst, die auf Halbsäulen ruhen. Die Schäfte der letzteren sind in der Weise des romanischen Uebergangstyles mit gewundenen Canneluren und Ornamenten bedeckt. Ueber dem Portal zieht sich ein Fries mit Wappen und Ornamenten hin, diess luxuriöse kleine Prachtstück würdig abschliessend. Die Fenster des Erdgeschosses sind einfach viereckig, mit schlichtem Rahmen

[1] Verdier et Cattois, archit. civ. et dom. — [2] Aufn. in den Monum. histor. und in Verdier et Cattois, archit. civ. et dom.

eingefasst, oben durch ein verkröpftes Gesimse nach gothischer Art gekrönt.

Von grossartiger Wirkung gegenüber den gedrückten Verhältnissen des Erdgeschosses, ist das hoch aufsteigende obere Stockwerk mit seinen gewaltigen durch doppelte Kreuzstäbe getheilten Fenstern, den reichen Baldachinnischen und dem über-

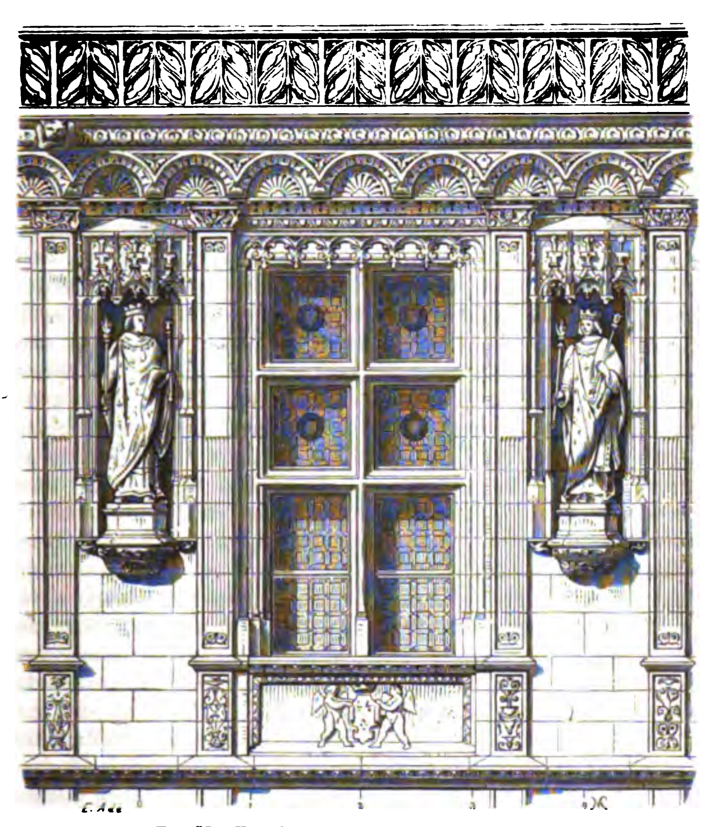


Fig. 57. Vom Stadthaus zu Orleans. (Mon. hist.)

aus prachtvollen Kranzgesims (Fig. 57). Die Verhältnisse sind hier von seltnem Adel, das Ganze von harmonischer Wirkung. Das Rahmen- und Pfostenwerk der Fenster ist noch durchaus in gothischem Sinne aus mageren Säulchen und tiefen Hohlkehlen zusammengesetzt. Auch das ist ein mittelalterlicher Gedanke: die Einfassung durchbrochener Rundbögen, welche in graziösem Spiel den oberen Abschluss bildet. Ebenso sind die Nischen der Statuen mit ihren Baldachinen völlig in gothischen Formen durch-

geführt, doch hat der Architekt mit Verständniss ihnen einen flachen Abschluss gegeben, um sein Hauptgesims nicht zu durchschneiden. Er hat damit die Herrschaft der Horizontale. die Berechtigung des neuen Styles besiegelt und durch die weise Unterordnung der zur Anwendung gebrachten mittelalterlichen Formen diesen ein Bürgerrecht in der neuen Bauweise gesichert. Im Uebrigen spricht die Renaissance in den schlanken Pilastern, den wappenhaltenden Engeln an der Fensterbrüstung, den Profilen und Ornamenten der Gesimse sich vernehmlich aus. Nur in dem Kranzgesims kommt noch einmal ein Compromiss zwischen beiden Stylen in glücklicher Weise zur Geltung.

Die Hauptform desselben, der Rundbogenfries, ist, ähnlich wie die Säulen des Portals, der romanischen Bauweise entlehnt, und es verdient Beachtung, dass die Frührenaissance öfters sich der Formen dieses ihr innerlich verwandten Styles bedient hat. Aber sie weiss ihn in ihrem Sinn umzubilden, neu zu beleben, ja zu bereichern, und giebt uns darin einen bemerkenswerthen Fingerzeig, in welchem Geist eine schöpferische Architekturepoche auch die Formen der Vergangenheit wieder flüssig zu machen versteht. Die Muscheln der Bogenfüllungen, die Ornamente der Glieder und der kleinen Zwickel bezeugen diess. Nur zwischen den Pilastern und dem Fries ist keinerlei organische Verbindung gewonnen, wie denn überhaupt die lockere Composition davon Zeugniss ablegt, dass die Meister jener Zeit meist noch unsicher zwischen den beiden Baustylen umhertasteten. Unmittelbar über dem Gesims liegt die Traufrinne mit ihren prächtigen Rosetten und Wasserspeiern, dann folgt die durchbrochene Balustrade der Galerie, welche sich vor den Fenstern des Dachgeschosses hinzieht: diese wieder mit ihren Fischblasenmustern ein letzter Nachhall des Flamboyant. Die ganze Composition dieser reichen Krönung bildet offenbar die Vorstufe für jenes noch grossartigere, noch entwickeltere Kranzgesims, das wir in Blois an der inneren Façade kennen lernten. Auch die beiden kleinen pfefferbüchsenartigen Thürmchen auf den Ecken sind eine mittelalterliche Conception, auch sie jedoch mehr dem romanischen als dem gothischen Styl verwandt.

Die Dachfenster endlich mit ihren Kreuzpfosten werden von korinthisirenden Pilastern eingefasst, die horizontal durch ein Gesims verbunden sind. Sehr unorganisch steigen über Diesen krönende Spitzgiebel auf, die durch ihre Steile und die abschliessende Kreuzblume der gothischen Auffassung angehören. Uebrigens ist zu bemerken, dass die Façade mancherlei Beschädigungen erfahren hat, weniger wohl durch die Hugenotten, »die undankbaren Söhne unserer christlichen Civilisation,« wie Dr. Cattois sie schmeichelhaft bezeichnet, sondern durch die Revolution, welche namentlich die fünf Statuen französischer Könige aus

ihren Nischen herabwarf und zertrümmerte. Gegenwärtig ist das Gebäude in würdiger Weise geschützt und zum Museum der Stadt umgestaltet.

Der Grundriss ist einfach. Ein mit Kreuzgewölben gedeckter Flur, neben welchem auf beiden Seiten ansehnliche Räume mit grossen Kreuzgewölben auf achteckigen Pfeilern liegen, führt zu einer Treppe, auf welcher man den höher gelegenen Hof erreicht. Hier erhebt sich rechts der gewaltige Beffroi, rechtwinklig, aber nicht quadratisch, mit einem runden Treppenthurme zu ansehnlicher Höhe aufsteigend und mit schlankem Spitzhelm in einer Höhe von ca. 180 Fuss geschlossen. Das obere Geschoss öffnet sich auf allen Seiten mit hohen gothischen Fenstern als Glockenstube. Die Krönungen der Fenster im geschweiften Spitzbogen, sowie die Fialen und die Fischblasengalerie am Anfang des Daches bezeugen deutlich die spätgothische Entstehung. Damit stimmt die Nachricht wohl überein, dass *Robin Galier* um 1442 den Thurm errichtet und 1453 das Werk vollendet habe.

Das obere Geschoss des Vorderbaues besteht in seiner ganzen Ausdehnung aus einem Saal von 60 F. Länge bei 25 F. Breite. An seinen Schmalseiten sind zwei Kamine angebracht und zwei Thüren führen aus einer Vorhalle hinein. Letztere, in narthexartiger Form, ist sammt der Wendeltreppe in ganzer Länge vor dem Saal hingeführt.

§. 54.

Das Stadthaus zu Beaugency.

Der erste Ort, welcher dem mächtigen Orléans in Aufführung eines Rathhauses in der neuen Bauweise folgte, war die kleine Stadt Beaugency, zwischen Blois und Orleans an der Loire gelegen.[1] Der Styl desselben ist dem des Stadthauses von Orleans so nahe verwandt, dass man mit Wahrscheinlichkeit auf denselben Meister schliessen darf. Als Erbauungszeit wird das Jahr 1526 angegeben. Jedenfalls wurde der kleine Bau erst nach dem Vorbilde, das Orleans gegeben hatte, errichtet, nicht wie Dr. Cattois annimmt, vor jenem. Abgesehen davon, dass in der Regel die grossen, mächtigen Gemeinwesen es sind, die in der Architekturentwicklung die Entscheidung geben und durch bedeutende Werke einer neuen Richtung zuerst Bahn brechen, sind auch gewisse Formen am Rathhause zu Beaugency offenbar erst die weitere Entfaltung, zum Theil selbst die höhere Vollendung des in Orleans Begonnenen. Ausdrücklich gilt diess von dem herrlichen Kranzgesims, das an Reichthum und Adel dem von

[1] Aufn. in den Mon. histor. und bei Verdier et Cattois, archit. civ. et domest.

Orleans überlegen ist und sich dem prachtvollen des Schlosses von Blois an die Seite stellt. (Vgl. Fig. 58.)

Der kleine Bau besteht aus einem unregelmässigen Rechteck, das im Erdgeschoss eine nach der Strasse geöffnete Halle, im oberen Stockwerk den grossen Rathssaal enthält. Der Aufgang liegt an der Rückseite in einem polygonen Treppenhause mit breiter Wendelstiege. Die Façade gehört zu den reichsten und zierlichsten der Zeit (Fig. 58). Die grossen halbgeschlossenen Arkaden mit flachem Korbbogen, mit welchen das Erdgeschoss sich gegen die Strasse öffnet, sind offenbar aus der im benachbarten Orleans gebräuchlichen Kaufladenanordnung herübergenommen. Zierlich und elegant ist das Portal mit den kleinen gekuppelten Fenstern darüber.

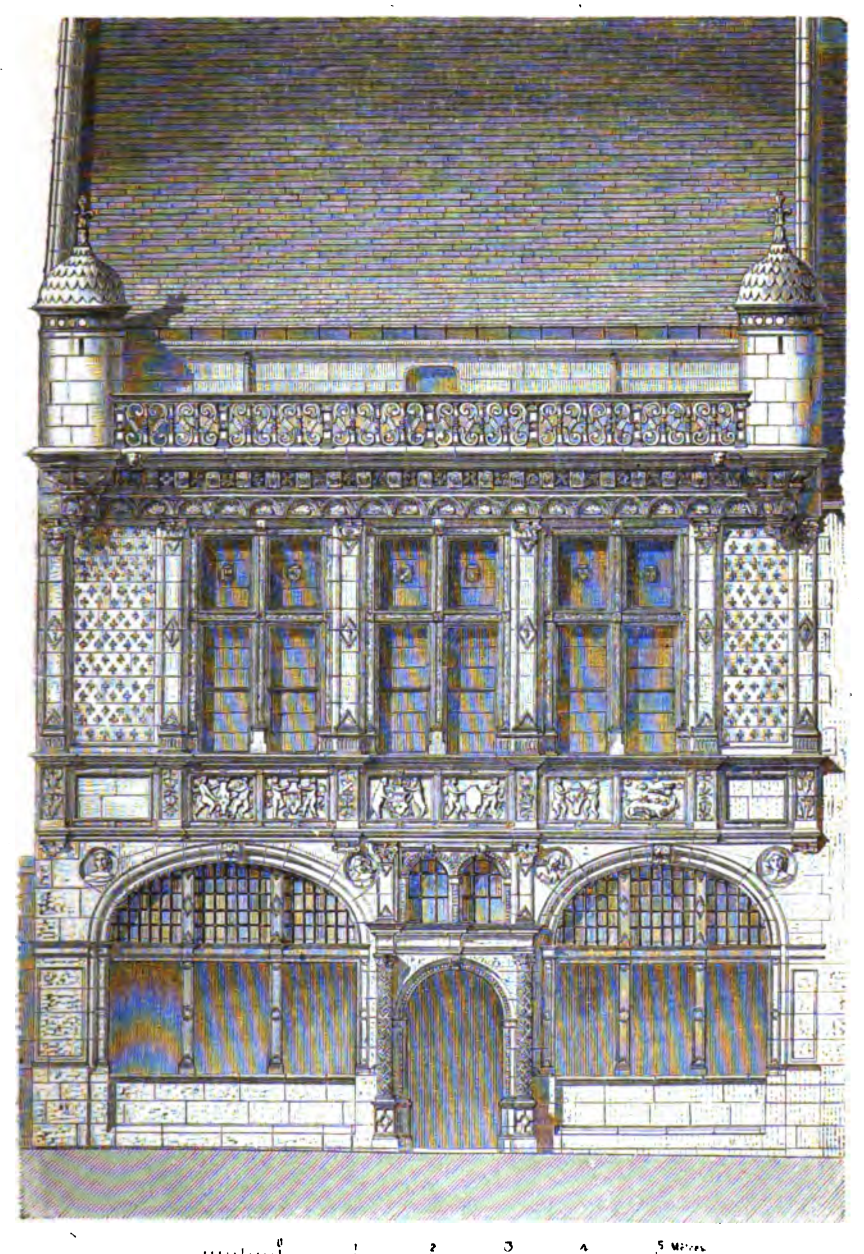
In unbekümmerter Weise verfolgt das obere Geschoss sein eigenes Gesetz der Anordnung und Eintheilung, ohne Rücksicht auf die Axentheilung des Erdgeschosses. Desshalb sind seine Pilaster auf Kragsteinen mit zierlichen Voluten verkröpft. Unter den Wappen und Emblemen, welche die Fensterbrüstungen ausfüllen, bemerkt man den Salamander Franz I. Sehr schön sind die Verhältnisse, Eintheilung und Decoration der drei grossen Fenster mit ihren von köstlichen Arabesken belebten Kreuzstäben, nicht minder geschmackvoll die Ornamente an den Kapitälen der Pilaster und in den Füllungen ihrer Schäfte. Die höchste Pracht aber entfaltet sich in dem Kranzgesims, das nur am Schloss zu Blois seines Gleichen findet. Die Flächen des oberen Stockwerkes sind endlich mit einem Lilienmuster bedeckt, zum Beweis für die unersättliche Decorationslust dieser Zeit.

§. 55.

Das Stadthaus zu Paris.

Die Stadt Paris besass im Mittelalter für die Berathungen ihrer Vorsteher ein Haus am Grèveplatz, die sogenannte Maison aux Piliers, welche 1357 um die Summe von 2880 Livres von einem Privatmann erworben wurde.[1] Nach den Beschreibungen von Zeitgenossen und nach einem Miniaturbild des XV Jahrhunderts war es ein ansehnlicher Bau mit einer Bogenhalle im Erdgeschoss, zwei Höfen, einer Kapelle und einem grossen Saal. Bei der starken Zunahme der Bevölkerung in der Residenz, die damals schon eine Weltstadt zu werden anfing, hatte sich der Bau längst unzureichend erwiesen, als die Schöffen am 13 De-

[1] Die historischen Notizen in dem schönen Werke von Victor Calliat, l'hôtel de ville de Paris. Avec une histoire de ce monum. par le Roux de Lincy. Paris 1844. 2 Vols. Fol.



Zu S. 172. Fig. 58. Stadthaus zu Beaugency.



zember 1529 den Beschluss fassten, den König um Erlaubniss zum Ankauf mehrerer benachbarter Häuser und zum Neubau eines grösseren Stadthauses anzugehen. Gern ertheilte Franz I die erbetene Ermächtigung, und am 15 Juli 1533 wurde unter grosser Feierlichkeit der Grundstein gelegt. Als Erfinder des Planes und oberster Leiter der Ausführung wird *Domenico Boccardo*[1] aus Cortona genannt, der dafür einen Jahrgehalt von 250 Livres empfing. Unter ihm war als Maurermeister *Pierre Sambiches*[2] mit 25 Sous Taglohn und für die Zimmerarbeit *Jehan Asselin* mit 75 Livres Jahrgehalt angestellt. Man sieht schon aus dem Verhältniss dieser Zahlen, dass der Italiener in hervorragender Stellung als erfindender und leitender Architekt jenen bloss ausführenden Meistern gegenübertritt.

Der Bau wurde anfangs energisch gefördert, so dass bis 1541 die drei Flügel, welche vorn, rückwärts und an der rechten Seite gegen die Seine den Hof umschliessen, im Wesentlichen vollendet waren. Namentlich stand der Hof an den drei bezeichneten Seiten damals grösstentheils fertig da, so wie er noch jetzt sich zeigt. Als aber am 2 Juli 1541 bei Annäherung der feindlichen Truppen die Stadt Paris für Befestigungswerke die Summe von 34,000 Livres zahlen musste, wurde die Hälfte der Arbeiter entlassen und der Bau bis 1548 mit also verringerten Kräften langsamer fortgeführt. Eine Federzeichnung vom Jahre 1583[3] zeigt nur das Erdgeschoss im Rohen angelegt, darüber ragen drei ungleiche Giebel auf; vollendet ist bloss der Pavillon rechts nach der Seine hin. Im Jahre 1589 droht plötzlich der letzte sehr verfallene Rest der Maison aux Piliers, die Pförtnerwohnung, den Einsturz und muss schnell abgetragen werden. Man begreift leicht, dass in der langen Zeit der religiösen Wirren und der Bürgerkriege die Stadt weder Lust noch Mittel zur Förderung des Baues fand. Als mit Heinrich IV Friede und Vertrauen dem Reiche wiederkehrten, wurde der Bau seit 1600 mit neuem Eifer in Angriff genommen und 1607 die Façade »avec les pilastres, moulures, enrichissement, corniche, attique et fronton« in ihren Haupttheilen vollendet. Es blieb noch der Uhrthurm des Mittelbaues zu errichten, der die Form einer offenen Laterne erhalten sollte. Die ausführenden Meister wurden angewiesen, »suivant le dessin en parchemin« — worunter wohl nur die Pläne Boccardo's zu verstehen sind — den Uhrthurm mit zwei Geschossen in Form einer Laterne zu erbauen, »qui doivent surmonter le cadran et au dernier desquels sera mis ung timbre ou cloche pour servir

[1] «Domenico Boccador,» wie bei Calliat II, p. 5 zu lesen, kann nur auf einem wahrscheinlich in den betr. Urkunden vorhandenen Schreibfehler beruhen. — [2] Ein Mitglied der Architektenfamilie Chambiges, die bis ins XVII Jahrhundert vorkommt — [3] Als Vignette bei Calliat, Tom. II, pl. 1 wiedergegeben.

d'horloge.« Die Baumeister sprachen sich dahin aus, dass das Dach »la forme, structure et façon du comble de la grande salle du Louvre« erhalten solle.[1] Seit 1608 wurden nun die Vollendungsarbeiten mit Eifer in Angriff genommen, die provisorischen Säulen des Erdgeschosses durch cannelirte korinthische ersetzt, das Gesims mit einer Balustrade gekrönt, welche der Plan Boccardo's nicht vorschrieb, und über dem mittleren Portal im Bogenfeld auf schwarzem Marmorgrunde das Reiterbild Heinrichs IV in Hochrelief ausgeführt. Es war das Werk des trefflichen Bildhauers *Pierre Biard*, der als »Architecte sculpteur du Roy« bezeichnet wird. Die Ausführung des Baues leitete zu dieser Zeit Meister *Pierre Guillain*. Seit 1609 wird der Pavillon des linken Eckflügels, seinem Pendant genau entsprechend, errichtet, bis 1612 der Glockenthurm sammt Uhr und Glocke hinzugefügt und schliesslich in auffallend langsamer Bauführung von 1618 bis 1628 der linke Flügel des Hofes und damit der ganze Bau vollendet. Seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts, als die Räumlichkeiten immer unzureichender sich erwiesen, trug man sich mit Erweiterungsplänen, die indess erst in neuerer Zeit von 1837 bis 1846 nach den Plänen Godde's in ausgezeichneter Weise zur Verwirklichung kamen.

Um ein Bild von der Anlage des alten Baues zu gewinnen, müssen wir die ausgedehnten Flügelbauten mit den beiden Seitenhöfen, das Treppenhaus mit seiner grandiosen Doppeltreppe und den grossen Festsaal im hinteren Flügel hinwegdenken. Wir erhalten dann die trapezförmige, nach der Tiefe sich erweiternde Grundform des alten Stadthauses, welches sich mit vier Flügeln um einen ähnlich angelegten Hof gruppirte. Der Bau wurde an der Rückseite durch eine kleine Quergasse von der gothischen Pfarrkirche St. Jean en Grève, an welche sich die grosse viereckige Kapelle St. Jean anschloss, getrennt. An der linken Seite stiess die Heiliggeist-Kapelle mit dem neben ihr sich ausdehnenden Hospital an; an der rechten dagegen begrenzte ihn die Rue du Martroi, deren Eingang indess geschickt durch den grossen Thorweg des dort errichteten Eckpavillons in den Bau hineingezogen war. Die Façade ist völlig symmetrisch entwickelt: in der Mitte der Haupteingang, jederseits von drei Theilungen mit Fenstern eingefasst; dann als Abschlüsse die mächtigen Eckpavillons mit ihren Durchfahrten.

Auf einer polygonen Rampentreppe gelangt man zum Eingang in den Flur, der in der Axe des Baues mit einer Anzahl Stufen, ganz wie am Stadthaus zu Orleans, den 12 Fuss über dem Strassenniveau liegenden trapezförmigen Hof gewinnt. Ursprünglich hypäthral, erst neuerdings mit einem Glasdach ein-

---

[1] Calliat II, p. 7.

gedeckt, wird derselbe von Arkaden auf Pfeilern umzogen, hinter welchen die Bureaux in einfacher Flucht sich hinziehen. Mehrere zweckmässig angelegte Treppen, sämmtlich in geradem Lauf aufsteigend und über dem ersten Podest ebenso umwendend, bieten überall genügende Verbindungen. Die Haupttreppe, noch immer ansehnlich genug, liegt rechts am Eingang. Sie hat auf den Podesten gedrückte Rundbogengewölbe, die mit Kreuzrippen und Schlusssteinen in gothischer Weise ausgebildet sind. Dagegen ist ihr steigendes Tonnengewölbe in glänzender Weise mit Cassetten in mannichfaltiger Ornamentation gegliedert. Diese Theile gehören in ihrer charaktervollen Architektur zu denen, welche das ursprüngliche Gepräge am treuesten bewahrt haben. Dasselbe gilt von den inneren Façaden des Hofes. Sie zeigen im Erdgeschoss ionische, im oberen Stockwerk korinthische Halbsäulen, sämmtlich uncannelirt, im Uebrigen mit ihren Stylobaten, Gebälken und Gesimsen aus dem vollen Verständniss der antiken Formen geschaffen. In den Bogenzwickeln der unteren Arkaden sind Medaillons, offenbar für Brustbilder, eingelassen. Die Plafonds der Galerieen zeigen grosse Mannichfaltigkeit der Eintheilung und Decoration, alles im Sinn der Antike. Die Frührenaissance mit ihren übermüthigen Formenspielen und ihren mittelalterlichen Anklängen spukt nur noch einmal, lustig genug, in den üppig decorirten Umrahmungen der Dachfenster.

Treten wir schliesslich noch einmal vor die Façade, um den künstlerischen Eindruck derselben zu prüfen. Ueber einem niedrigen, als Sockel des Oberbaues behandelten Erdgeschoss erhebt sich ein hohes Parterre, und über diesem ein noch bedeutenderes Obergeschoss. Dann schliesst der Mittelbau mit Gesims und Balustrade ab, während die Eckpavillons noch ein zweites mit korinthischen Pilastern decorirtes Stockwerk zeigen, über welchem sich die steilen Dächer erheben. Diesen mächtig abschliessenden Massen hält der schlanke Glockenthurm des Mittelbaues mit seiner prachtvoll decorirten Uhr und den beiden achteckigen Laternen ein wirksames Gegengewicht. Die Gliederung und Decoration der Façade ist von grossem Reichthum. Im Erdgeschoss fassen tiefe Bogennischen die Fenster ein, welche rechtwinklig, durch Kreuzstäbe getheilt und mit antikem Giebel geschlossen sind. Kräftig vortretende korinthische Säulen, cannelirt, auf hohen Stylobaten, stark verkröpfte Gesimse stützend, geben eine ungemein wirksame Gliederung. Das obere Geschoss hat enorme Fenster von 20 Fuss Höhe im Lichten und desshalb mit doppelten Kreuzstäben getheilt. Je einfacher aber ihre Umrahmung ist, desto reicher die Decoration der Zwischenwände. Ueber den Säulen des Erdgeschosses steigen kurze Pilaster auf, mit vorgelegten Voluten reich geschmückt. Auf ihren üppigen stark ausladenden Kapitälen erheben sich schlanke Tabernakel mit Rund-

giebeln bekrönt, eleganten Bogennischen als Einfassung dienend, welche Statuen enthalten. In dieser originellen Decoration fordert die Phantastik der Frührenaissance noch einmal ihr Recht. Dasselbe gilt in verstärktem Maasse, selbst noch mit gothisirender Tendenz von den Baldachinen der Nischen, die im Erdgeschoss der beiden Pavillons angebracht sind. In diesen Decorationen, sowie in den hohen Dächern mit ihren Fenstern und Kaminen hat der italienische Architekt dem französischen Nationalgeist seine Concessionen gemacht.

§. 56.

Oeffentliche Brunnen.

Hand in Hand mit dem Streben nach reicherem Schmuck des öffentlichen Lebens geht die Errichtung von stattlichen Brunnen, die fortan im Sinne der Renaissance zu monumentalen Werken ausgeprägt werden. Schon das Mittelalter hatte diesen Denkmälern eine besondere Vorliebe zugewandt; aber in der gothischen Epoche hatte die kirchliche Architektur einen zu einseitigen Einfluss auf ihre Form und Ausbildung gewonnen, und es konnte nicht als eine in tektonischem Sinn angemessene und wahrhaft künstlerische Lösung betrachtet werden, wenn die Form eines gothischen Thurmes im verkleinerten Nachbild eines Spitzpfeilers als Motiv zum Wasserspenden zur Verwendung kam. Denn die metallenen Röhren, welche in solchem Fall das Wasser zu vertheilen haben, werden in ihrem rein äusserlichen Ansatz an den Körper des Denkmals keineswegs zu künstlerischen Trägern ihrer Funktion.

Die Renaissance greift zur Form eines weiten Beckens zurück, aus dessen Mitte sich in der Regel ein reich geschmückter kegelförmiger Pfeilerbau erhebt. Eines der zierlichsten Denkmäler dieser Art, noch aus der Epoche Ludwigs XII, besitzt die Stadt Tours. Jacques de Beaune, Seigneur de Semblancay und Gouverneur der Touraine, liess dasselbe aus carrarischem Marmor durch den berühmten Bildhauer *Michel Columb* entwerfen, dessen Neffen *Bastien* und *Martin François* sie im Jahr 1510 ausführten. Das kleine Monument[1] besteht aus einem achteckigen Becken, aus welchem sich ein 15 Fuss hoher pyramidaler Aufsatz erhebt. Das Bassin hat auf den Ecken originelle ionische Zwergpilaster mit cannelirten Schäften und in den zierlich umrahmten Feldern Ornamente von Ranken, Kränzen und flatternden Bändern. Die Pyramide entwickelt sich in einer Anzahl horizontaler Abschnitte, bei deren Gliederung und Profilirung

[1] Vgl. die Aufnahme bei Berty, ren. mon., Tom. II.

die Kunst der Renaissance den ganzen Reichthum ihrer Phantasie aufgeboten hat. Geflügelte Wasserspeier, deren ursprünglicher Charakter nicht genau mehr zu erkennen ist, spenden das belebende Element. Unter den zahlreichen Wappen und Emblemen,

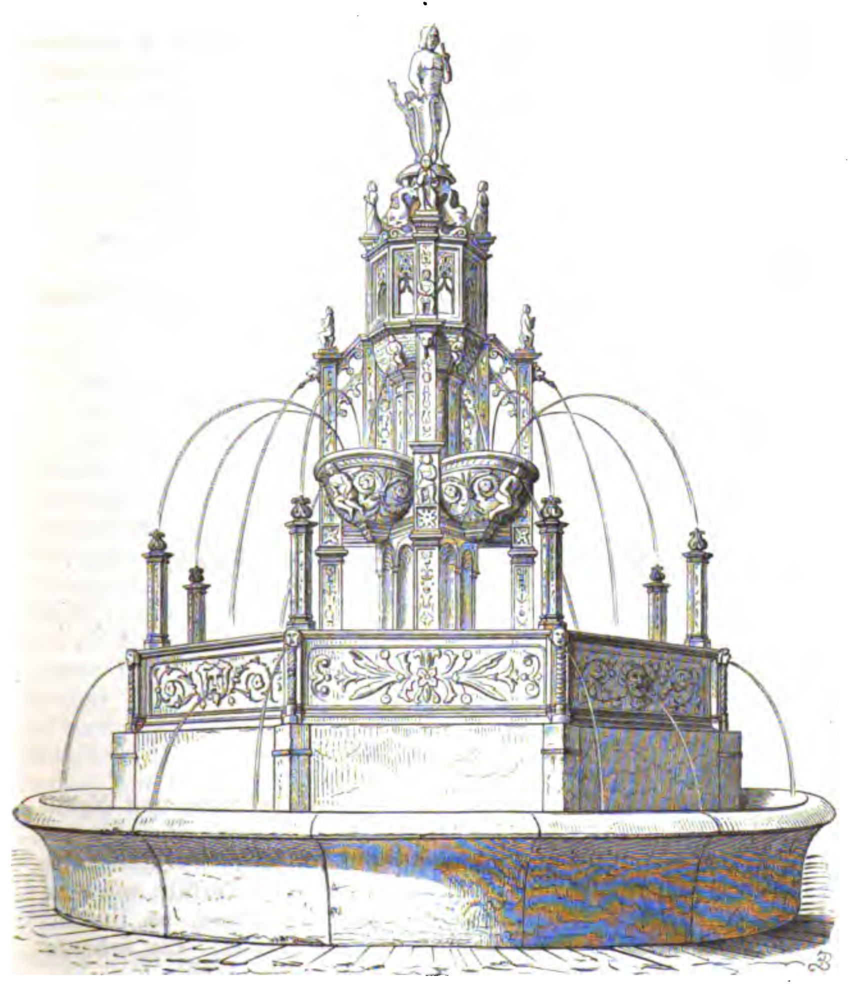


Fig. 59. Fontaine zu Clermont-Ferrand. (Chapuy.)

die an den Flächen sich finden, sieht man die Namenszüge Ludwigs XII und seiner Gemahlin Anna, von geschmackvollen Ornamenten umgeben. Auffallend genug sind am oberen Theile, wo sich aus eleganten Voluten die Spitze in Form einer ge-

schweiften Geländersäule entwickelt, die Werkzeuge der Passion angebracht. So spielt der schwache Anklang eines religiösen Elements in diess rein weltliche Denkmal hinein.

Ein Werk von bedeutenderem Umfang ist die Fontaine Delille zu Clermont-Ferrand, von der wir unter Figur 59 eine Abbildung beifügen.[1] Sie wurde im Jahr 1515 von Jacques d'Amboise bei der Kathedrale errichtet, neuerdings aber auf die place Champeix übertragen, wobei das achteckige Becken ungeschickterweise durch ein rundes ersetzt wurde. In ihrem spielend decorirten Aufbau, und selbst zum Theil in den Einzelheiten der Ornamentik enthält sie noch gewisse gothische Nachklänge, die jedoch in zierlicher Weise sich mit den Details der Renaissance, mit arabeskengeschmückten Pilastern, sowie mit mancherlei figürlichem Beiwerk verbinden. Das Ganze macht einen originellen, phantastisch heiteren Eindruck.

Von der Fontaine des Innocents zu Paris, dem edlen Werke Jean Goujons, ist in §. 59 ausführlicher die Rede.

VI. Kapitel.

Die Renaissance unter den letzten Valois.

A. Die Hauptmeister und ihre Werke.

§. 57.

Veränderte Zeitverhältnisse.

Als Franz I starb, hinterliess er seinem Sohn und Nachfolger, wenn man Brantôme Glauben schenken darf, einen Staatsschatz von drei bis vier Millionen, ohne die jährlichen Einkünfte zu rechnen. Heinrich II trat die Herrschaft an, erfüllt von dem Wunsche, in die Fusstapfen seines Vaters zu treten, an Pracht, Glanz und Ruhm ihn wo möglich zu übertreffen. Ein schöner Mann, wohlgewachsen und stattlich, dem die dunkle Gesichtsfarbe einen besonders männlichen Ausdruck verlieh, abgehärtet und in allen Leibesübungen erfahren, ahmte er nicht ohne Erfolg das ritterliche Wesen seines Vaters nach. Dem Krieg und Soldatenwesen leidenschaftlich ergeben, setzte er sich Entbehrun-

---

[1] Vgl. Chapuy, Moyen âge pitt. III, pl. 88.

gen und Gefahren aus wie der gemeine Soldat; es war etwas von jenem Geiste persönlicher Tapferkeit, der seinen Vater auszeichnete. Ein trefflicher Reiter und leidenschaftlicher Pferdeliebhaber, wurde er bewundert wegen seiner ritterlichen Haltung; nicht minder hing er wie Franz I an dem Vergnügen der Jagd, namentlich der Hirschjagd, deren Anstrengungen und Gefahren er sich, jeder Witterung trotzend, aussetzte. Ein Meister in den verschiedenen Arten des Ballspiels, nahm er auch darin für sich den schwierigsten und gefährlichsten Posten in Anspruch, und zwar nicht aus Gewinnsucht, denn damals sei die Partie nur um zwei, drei bis fünf Hundert Thaler, nicht wie später um vier, sechs Tausend, ja um das Doppelte gegangen, und der König habe den Gewinn stets an seine Umgebung vertheilt.[1] Ebenso war er neben dem Herrn von Bonnivet der beste Springer am Hofe, und über einen Wassergraben von fünfundzwanzig Fuss Breite zu setzen, war ihm ein Leichtes. Bei solchen Gelegenheiten liebte er es, seine Geschicklichkeit und Kraft vor den Damen des Hofes leuchten zu lassen, und die kluge Katharina von Medici wusste dafür zu sorgen, dass es an einem glänzenden Flor schöner Damen nie fehlte.

Das Verhältniss zu dieser merkwürdigen Frau war ein eigenthümliches. Egoistisch und kalt berechnend, musste sie ihre Herrschsucht, die einzige Leidenschaft ihres Lebens, zurückdrängen und die Allmacht der Diana von Poitiers, die Heinrich zur Herzogin von Valentinois erhob, ruhig ertragen. Die ränkevolle Florentinerin, in der festen Ueberzeugung, dass ihre Zeit kommen werde, begünstigte sogar den Verkehr mit dieser Hauptmaitresse, wie sie denn keinen Augenblick Bedenken trug, durch die schönen Damen ihrer Umgebung ihren Gemahl und alle einflussreichen Männer am Hofe in Liebesnetze zu verstricken und nach Kräften zu verderben. Auch in dieser Hinsicht waren die Sitten am Hofe Heinrichs II nicht bloss die Fortsetzung derer seines Vaters, dessen Hof Brantôme schon »assez gentiment corrompu« nennt, sondern der Sohn wusste sein Vorbild noch zu übertreffen. Eine monumentale Bestätigung dieser Thatsachen wird man darin finden, dass, während Franz I an seinen Bauten ausser dem eigenen Namen nur den seiner Gemahlin anbringen liess, Heinrich II sich nicht scheute, Namenszug und Symbol seiner Concubine überall verschwenderisch auszutheilen. Aus diesen Verhältnissen ging die womöglich noch gesteigerte Neigung zu Festen und Lustbarkeiten aller Art, zu Turnieren, Maskeraden, Schaustellungen, Balletten und Tänzen hervor, welche in der Lebensbeschreibung dieses Königs bei Brantôme sich so ausserordentlich breit machen. Es sei nur an die Festlichkeiten beim Einzug des

[1] Vgl. die Schilderung bei Brantôme, Capit. Français, Art. Henry II.

Königs in Lyon erinnert, wo mit Gladiatorenspielen und Galeerenkämpfen, Naumachieen nach antiker Weise, die damals in Frankreich fast noch unerhörte Aufführung einer Tragödie abwechselte und die Illumination der ganzen Stadt den Beschluss machte. Hand in Hand damit ging die noch gesteigerte Pracht der äusseren Erscheinung des gesammten Lebens. Wir wollen nur an die herrlichen Rüstungen mit eingelegten Goldornamenten oder getriebenen Reliefs, an die glänzenden Teppiche, an die berühmten Emaillen, die man als »Emaux Henry II« bezeichnet, erinnern.

Sieht man aber genauer zu, so gewahrt man bald, dass der Sohn den Vater doch nur äusserlich nachahmte, und diess gilt besonders für das Gebiet idealer Strebungen. Wohl schützte und pflegte Heinrich, auch darin den Spuren seines Vaters folgend, Wissenschaft und Kunst. Einer Anzahl tüchtiger Gelehrter gab er Pensionen und Unterstützungen, der Dichter Jodelle erhielt von ihm für seine Tragödie Cleopatra fünfhundert Thaler, den frostigen Ronsard, der das Entzücken der Zeit war, naunte der König »seine Nahrung,« für seine Maitresse liess er ein prachtvolles Schloss erbauen, und die angefangenen Unternehmungen seines Vaters, namentlich den Louvre und das Schloss von Fontainebleau, sowie manche andere wurden mit nicht geringerem Glanze weiter geführt. Aber jenes persönliche Verhältniss zu Gelehrten, Dichtern und Künstlern, welches bei Franz I in menschlich liebenswürdiger Weise hervortritt und auf einer tieferen Schätzung alles geistigen Schaffens, vorzüglich der Kunst, beruht, jenen warmen persönlichen Antheil, der allen Schöpfungen Franz' I den Zauber einer individuellen Frische und Anmuth verleiht, suchen wir vergebens bei Heinrich II. Ihm ist es mehr um äusseren Glanz zu thun, seine Kunstförderung quillt nicht aus der Liebe zur Sache, sondern aus Prunksucht und Ruhmbegier. Gleichwohl sind die während seiner Regierung (1547 bis 1559) entstandenen Schöpfungen, obwohl häufig bereits ein kühlerer Hauch, ein stärkeres Walten der Reflexion sich zu erkennen giebt, diejenigen Denkmale der französischen Renaissance, in welchen, was die Epoche Franz' I in verschwenderischem Keimen und Blühen begonnen hatte, zur vollen Entfaltung gelangt, in welchen der nationale Baugeist, tiefer erfüllt und gesättigt von der Antike, seine edelsten Offenbarungen erlebt. —

Eine allmähliche Umwandlung, langsam aber sicher vorschreitend, vollzieht sich während der Regierung der drei Söhne Heinrichs, die einander den Preis der Erbärmlichkeit streitig machen. Die schlimme Saat, die ihr Vorgänger durch sein schwankendes, haltungsloses Wesen, durch das aufwuchernde Parteigetriebe und die schmachvollen Verfolgungen der Hugenotten, endlich durch seine sinnlose Verschwendung ausgestreut hatte, ging nunmehr wuchernd auf. Schon Franz I hatte nur durch

drückende Auflagen die Kosten, welche seine Kriege und sein glänzender Hofhalt heischten, zu bestreiten vermocht; aber seine geregelte Finanzwirthschaft hatte schlimmere Folgen verhütet. Unter Heinrich II, dessen sinnloses Gebahren durch beständige Kriege, üppigen Hofhalt und verschwenderische Ausstattung der Maitressen die Grundvesten des nationalen Wohlstands erschütterte, stieg das jährliche Deficit auf drittehalb Millionen und die Staatsschuld auf die für jene Zeit ungeheure Summe von sechsunddreissig Millionen. Mit dieser Schuldenlast hinterliess er seinen Söhnen die immer übermüthiger werdenden Faktionen der Grossen, vor Allen die Herrschsucht der Guisen, die ungelöste religiöse Frage und den beginnenden Bürgerkrieg. Die drei elenden Söhne Heinrichs, Franz II, der in dem einen Jahre seiner Regierung die Schuldenlast auf dreiundvierzig Millionen brachte, Karl IX, der ächte Sohn seiner Mutter, und der tückische Heinrich III häuften auf das unglückliche Land alle Gräuel und Schrecken des religiösen Bürgerkrieges. Alle drei, systematisch durch die verruchten Anschläge ihrer Mutter verderbt, durch Ausschweifungen vorsätzlich entnervt, waren willenlose Werkzeuge in der Hand dieses weiblichen Macchiavell. Ohne Gemüth und Gewissen, ohne Treu' und Glauben, verrätherisch zwischen den Parteien schwankend, ist sie die Incarnation der ruchlosen italienischen Politik jener Zeit. Kein Wunder, dass die Blätter der französischen Geschichte in dieser Epoche mit Blut besudelt sind, dass unter Franz II bei Entdeckung der Condé'schen Verschwörung gegen die Guisen zwölfhundert Edle hingerichtet werden, dass unter Karl IX über die arglosen Protestanten die Gräuel der Bartholomäusnacht ausbrechen, dass Heinrich III mit derselben feigen Verrätherei sich von den Guisen befreit.

Wenn in solchen Zeiten, wo die Sittlichkeit vergiftet, der nationale Wohlstand zerrüttet, die Gewissensfreiheit mit Füssen getreten, das Land durch Mord und Brand verwüstet ist, von glänzenden Werken der Kunst geredet werden soll, so vermag der Geschichtschreiber nicht ohne Beklommenheit ans Werk zu gehen. Vollends wenn es sich dabei um Monumente handelt, in denen die Prachtliebe und Ruhmsucht der Grossen sich auf Kosten des ganzen Volkes verewigt hat, in denen man beim ersten Blick nur Offenbarungen der Eigenliebe und Eitelkeit wird anerkennen wollen. Und doch verhält es sich anders bei tieferem Nachdenken. Gerade in Zeiten, wo die menschliche Natur ihre Nachtseite herausgekehrt zu haben scheint, wo ein widriges Gemisch von Frivolität und Bigotterie, von brutaler Gewalt und tückischem Verrath die Luft verpestet, thut es doppelt Noth, auch die Lichtpunkte aufzusuchen, um die tröstliche Gewissheit aufrecht zu halten, dass das Edle nur zurückgedrängt, nicht ganz vernichtet ist. Selbst bei Katharina von Medici dürfen wir

nicht vergessen, dass sie ausser der ränkevollen italienischen Politik doch auch die Kunstliebe ihres Hauses mit nach Frankreich brachte, und während der Scheinregierung ihrer Söhne als thätige Beschützerin der Künste, vor Allem der Architektur, einen wohlthuenden Einfluss übte. Besonders aber, wenn wir den Glaubensmuth der Protestanten, das feurige Auflehnen gegen staatlichen und kirchlichen Terrorismus, den Aufschwung des wissenschaftlichen Lebens, der trotz der Bürgerkriege doch auch in der zweiten Hälfte des XVI Jahrhunderts ungehemmt seinen Fortgång nimmt, ins Auge fassen, wie hoch steht da jenes frische Jahrhundert der Geister über jenen späteren Epochen, wo die Bleidecke des Despotismus sich über ganz Europa immer weiter ausbreitet und selbst in Deutschland alle jene Länder, die damals freudig der religiösen Wiedergeburt anhingen, jetzt längst durch den Habsburger Jesuitismus und blutige Dragonaden zum alleinseligmachenden Glauben zurückgezwängt, im dumpfen Geistesdruck der Pfaffenherrschaft begraben sind.

So richten wir uns denn gern an dem kraftvollen Geistesleben jener Zeit auf; so erquickt uns in dieser Epoche, gegenüber dem öden Unglauben, der, mit barockem Aberglauben gemischt, uns die Erscheinung der Katharina von Medici und ihrer Sippschaft so widerwärtig macht, jeder Geistesstrahl, der aus den Werken eines einsamen Denkers, wie Michel de Montaigne, bricht, und so sind auch die Kunstschöpfungen der Zeit als Zeugnisse des geistigen Lebens und des Schönheitssinnes uns hochwillkommen. Dass in ihnen aber fortan ein andrer Ausdruck herrscht, wird die nähere Betrachtung ergeben.

§. 58.

Umgestaltung der Architektur.

In der späteren Zeit Franz I hatte die französische Baukunst die letzten Spuren des Mittelalters abgestreift und sich aus der spielenden Verwendung antiker Elemente zu einem klareren Verständniss und einer systematischen Behandlung erhoben. Wie Heinrich II in allen Punkten seinem Vater nachzueifern suchte, so ist auch die Architektur zunächst die unmittelbare Fortsetzung der Richtung, in welche die vorige Epoche ausmündete. Schon der Umstand, dass eine Reihe bedeutender Bauten, wie der Louvre und das Schloss von Fontainebleau, von Franz' I begonnen, zu vollenden waren, brachte ein Anschliessen an die bisher geübten Formen mit sich. Die edle Anmuth der Schlussepoche Franz' I setzt sich daher unmittelbar eine Zeit lang fort. Inzwischen machten sich jedoch daneben neue Verhältnisse geltend, aus welchen sich allmählich eine starke Umgestaltung der Architektur ergab.

Das Entscheidende ist, dass kurz vor der Mitte des Jahrhunderts eine Reihe einheimischer Architekten auftreten, die nicht mehr wie die früheren schlichte mittelalterliche Werkmeister sind, sondern sich als freie Künstler fühlen, an der humanistischen Bildung der Zeit vollen Antheil nehmen und ihre Studien in Rom an den Denkmälern antiker Kunst vollenden. Hatten bis dahin nur die ins Land gerufenen italienischen Künstler eine solche Stellung eingenommen, so wetteiferten die einheimischen Architekten fortan mit den Italienern, nicht ohne in einen bestimmten Gegensatz zu ihnen zu treten. Durch diese völlig veränderten äusseren Bedingungen kam ein neues Element in die Architektur, das der eigentlich modernen Subjectivität. Die Persönlichkeit der einzelnen Künstler bringt in den verschiedenen Werken sich mit Bewusstsein zum Ausdruck und die Geschichte der Architektur wird nunmehr, wie sie es in Italien schon lange war, zur Geschichte der Architekten. Gleichwohl bleibt bei allem individuellen Gepräge den Werken ein nationaler Grundzug gemeinsam, der sie von den italienischen deutlich unterscheidet. Diess nationale Element lässt sich in den Grundrissen, im Aufbau wie in der Decoration erkennen. Was die Planform betrifft, so gewinnt dieselbe jetzt die völlig durchgebildete Regelmässigkeit und Symmetrie, welche überall im Programm der modernen Baukunst liegt. Die vielen selbständigen Ausbauten, die runden Eckthürme, die vorspringenden polygonen Treppenhäuser, in welchen sich die vorige Epoche noch gefiel, fallen fort, und die Façaden zeichnen sich in klar übersichtlichem rechtwinkligem Zuge der Linie. Die Treppen werden ins Innere hineingenommen, mit gerade aufsteigendem und dann rückwärts gewendetem Lauf, wie schon die Römer sie in ihren Theatern, Amphitheatern, Thermen und ähnlichen Bauten zur Anwendung gebracht. Bisweilen finden sich auch wohl opulentere Treppenanlagen mit doppelten Läufen; doch sind das noch Ausnahmen. Bei alledem bleibt als ächt französische Eigenthümlichkeit die Anordnung von Pavillons auf den Ecken, auch wohl in der Mitte der Façade, welche durch ihre Masse, meist auch durch grössere Höhe einen wirksamen Rhythmus der Linien ergeben. Diess ist der letzte Anklang der mittelalterlichen Thürme, freilich in ganz moderne Form übersetzt.

Im Aufbau machen sich als nationale Elemente nach wie vor die grossen rechtwinkligen Fenster mit ihren Kreuzpfosten, vor allen aber die Dachgeschosse und die steilen Dächer mit den zahlreichen hohen Kaminen und den Lucarnen auf allen Theilen des Baues, besonders auf den Pavillons, geltend. Letztere namentlich sind auch jetzt mit Vorliebe ausgebildet, und wenn in ihren Bekrönungen die gothischen Traditionen den antiken Giebeln, geradlinigen, runden und selbst schon gebrochenen

weichen, so wird in der ornamentalen Ausbildung bis auf die Verwendung von Hermen und Karyatiden nichts gespart.

Diess führt uns auf das gesammte Detail der künstlerischen Gliederung und Decoration, in welchem sich der individuelle Charakter der einzelnen Künstler am schlagendsten zu erkennen giebt. Man unterscheidet bald bei Künstlern wie Pierre Lescot die vollere Anwendung der Plastik, die reichere Fülle des Ornaments von der herberen und knapperen Ausdrucksweise, wie sie Philibert de l'Orme z. B. am Schloss St. Maur anwendet. Im Ganzen macht sich zunächst doch ein Streben nach einfach strengen Ausdrucksmitteln, nach einem gewissen ruhigen Ernst der Flächendecoration geltend, wie es die gleichzeitigen Italiener, ein Vignola und Palladio, zur Herrschaft bringen. Man erkennt darin das genauere Studium der antiken Reste und des Vitruv, das Vorwalten einer theoretischen Richtung, die zugleich in den literarischen Arbeiten eines Bullant, du Cerceau, de l'Orme sich ausspricht. In der Gliederung der Flächen gewinnt der dorische Pilaster die Oberhand, und ein System von Nischen gesellt sich dazu, wie z. B. beim Louvrehof und beim Schloss von Ancy-le-Franc. Bald aber empfand man, dass die zahlreichen Pilasterordnungen den Façaden etwas Monotones und Kleinliches gäben, was bei der im Ganzen geringeren Stockwerkshöhe der französischen Bauten — einem natürlichen Ergebniss der klimatischen Bedingungen — um so unverkennbarer hervortritt. Daher jene Versuche, durch Einordnung zweier Stockwerke in eine mächtige Pilasterstellung den Façaden einen Ausdruck von Würde und Grösse zu geben, von denen wir schon in §. 33 an den jüngeren Bauten von Chantilly ein Beispiel gehabt haben. In diesen Lösungen sind die französischen Architekten ganz originell, wie später auch die Betrachtung von Charleval (§. 70) beweisen wird.

Im Ganzen entgehen nun freilich diese französischen Werke ebenso wenig wie die verwandten italienischen einer gewissen Kühle, ja selbst Nüchternheit des Eindrucks, und bisweilen empfindet man den Hauch dieser Kälte etwa wie den einer Ronsard'schen Ode, manchmal aber auch wie die edle verständige Klarheit eines Essais von Montaigne. Nicht selten scheint es sogar, als wolle die Architektur in Sack und Asche eines freudlosen schematischen Dorismus und einer »mürrischen« Rustica Busse thun für die fröhlichen Thorheiten ihrer harmlos spielenden Jugendjahre unter Franz I. Aber neben dieser strengeren Auffassung gewinnt bald eine andere Platz, die man den geraden Gegensatz, das Durchbrechen eines übermüthigen phantastischen Sinnes nennen kann, der aber nicht mehr in der freien liebenswürdigen Naivetät der Frühepoche, sondern in bedenklicher Wendung zum Barocken zur Erscheinung kommt. So ist das »weisse Haus,« welches Karl von Bourbon dem Schloss Gaillon hinzufügte (§. 13),

durch seine dorischen Rusticasäulen, durch die hässlichen Hermen mit Schmetterlingsflügeln und mit Voluten statt der Arme, durch die grotesken Panisken mit kreuzweis verschlungenen Bocksbeinen ein tolles Prachtstück dieser Missarchitektur. Malerisch, ja theatralisch bewegte Atlanten, hockende Panisken mit doppelten Schmetterlingsflügeln, Fenster mit gebrochenen und aufgerollten Giebeln, Ueberhäufung mit wild ins Kraut geschossenem Laubwerk sieht man am Terrassenbau des Schlosses Vallery (§. 68). Diese Phantastik wirkt um so empfindlicher, als sie mit einer bewussten und correkten Gliederbildung Hand in Hand geht, das Walten der Reflexion überall durchschimmern, die Abwesenheit der Naivetät also deutlich erkennen lässt. Solche Bauten schwanken oft in ihren einzelnen Theilen zwischen Nüchternheit und Ueberladung, wie die Zeit selbst zwischen den Extremen fanatischer Bigotterie und schamloser Ausschweifung hin und her trieb. Verwunderlich aber ist, gegenüber der Strenge, die damals noch in Italien herrschte, das Losbrechen dieses tollen Faschings, in welchem wir wieder eine ächt nationale Eigenheit anzuerkennen haben. Denn es spiegelt sich darin jener Hang zu forcirter Uebertreibung, welchem der Franzose, dessen Bewegungslinie sich stets in Extremen hinzieht, auf allen Gebieten geistigen Lebens von je her sich überlassen hat. Bauten, wie die oben geschilderten zu Gaillon und Vallery kann man als Grimassen der Architektur bezeichnen, und solche Grimassen schneidet die französische Kunst auch sonst noch zur Genüge. Indess dürfen wir nicht vergessen, dass durch keinen Geringeren als Michelangelo bereits ein bedenklicher Vorgang für die Entfesselung subjectiver Willkür gegeben war. Immer aber steht die ausgeartete Renaissance Italiens noch ernst und streng da gegenüber den Uebertreibungen französischer Kunst. Namentlich unterscheidet sich von dem pompösen Pathos des späteren italienischen Barockstyls diese Architektur durch das bezeichnende Streben nach einer falschen Grazie, welches indess seines Zieles so weit verfehlt, dass es eher ins Possenhafte, Burleske umschlägt.

§. 59.

Pierre Lescot und Jean Goujon.

An die Spitze der grossen Meister französischer Renaissance setzen wir die liebenswürdige Gestalt *Pierre Lescot's*, in welchem die phantasievolle Kunst der Frühzeit ihren durch das Studium der Antike geläuterten, geradezu classischen Ausdruck findet.[1] Er wurde, wie es scheint, um 1510 zu Paris geboren

[1] Für die Lebensgeschichte dieses und der anderen französischen Meister

als Sohn des Seigneur de Clagny, seines gleichnamigen Vaters, der in angesehenen Hofämtern zu den Räthen Franz' I gehörte. Als Sohn eines edlen Hauses in angenehmen Verhältnissen aufgewachsen, fühlte der junge Pierre sich früh schon zu den Wissenschaften und Künsten hingezogen, wie uns sein Freund Ronsard in einem längeren Gedicht[1] erzählt:

»Toy, L'Escot, dont le nom jusques aux astres vole,
As pareil naturel: car, estant à l'escole,
On ne peut le destin de ton esprit forcer,
Que tousjours avec l'encre on ne te vist tracer
Quelque belle peinture, et jà, fait géomètre,
Angles, lignes et poincts sur une carte mettre.
Puis, arrivant ton âge, au terme de vingt ans,
Tes esprits courageux ne furent pas contans
Sans doctement conjoindre avecques la peinture
L'art de mathématique et de l'architecture,
Où tu es tellement avec honneur monté
Que le siècle ancien est par toy surmonté.«

Dass er sodann zeitig nach Rom gegangen und dort die antiken Denkmäler studirt hat, kann keinem Zweifel unterliegen, wenn es auch nicht durch schriftliches Zeugniss bestätigt wird. Seine Werke beweisen es zur Genüge, denn damals gab es in Frankreich kein anderes Mittel, sich eine gründliche Kenntniss der antiken Architektur zu verschaffen. Nach seiner Rückkehr muss er bald die Aufmerksamkeit Franz' I auf sich gezogen haben, wie uns wieder Ronsard erzählt:

»Jadis le Roy François, des lettres amateur,
De ton divin esprit premier admirateur,
T'aima pardessus tout: ce ne fut, en ton âge,
Peu d'honneur d'estre aymé d'un si grand personnage« ....

Gewiss ist, dass er seit 1546 den Neubau des Louvre leitete, dem er bis zu seinem Tode im Jahr 1578 ununterbrochen vorstand. Wie sehr Heinrich II ihn schätzte, erfahren wir abermals durch Ronsards Erzählung:

»Henry, qui après lui tint le sceptre de France,
Ayant de ta valeur parfaite cognoissance,
Honora ton sçavoir, si bien que ce grand roy,
Ne vouloit escouter un autre homme que toy« ....

Der König ernannte ihn zu seinem Rath und Almosenier, ausserdem zum Abt von Clermont und endlich im Jahr 1554 zum Ca-

---

dieser Epoche vgl. die ausgezeichnete Schrift von A. Berty, les grands architectes Français de la renaissance. Paris 1860. 8.

[1] Oeuvres de Ronsard, ed. Blanchemain (Paris 1866) VI, p. 188.

nonicus bei der Kirche Notre Dame zu Paris. Er muss also die niederen Weihen empfangen haben, was bei seiner sorgfältigen und selbst gelehrten Erziehung um so weniger Anstand fand. Bezeichnend für die Zeit ist, dass das Kapitel von Notre Dame ihn zurückwies wegen seines Bartes, den er nach der Hofsitte trug. Erst auf seine motivirte Vorstellung dispensirte ihn das Kapitel von der Verpflichtung der Canoniker, mindestens einmal alle drei Wochen sich rasiren zu lassen, und nahm ihn, mit Bart, in seine Reihen auf.

Lescot scheint nicht zu den vielbeschäftigten Architekten der Zeit gehört zu haben. Seine Vermögenslage wies ihn nicht auf Erwerb hin und die Stellung bei Hofe mag ihn ganz ausgefüllt haben. Wir wissen nur, dass er in St. Germain l'Auxerrois in den Jahren 1541 bis 44 den Lettner errichtet hat, dessen Sculpturen Jean Goujon arbeitete. Sodann führte er 1550 die Fontaine des Innocents oder des Nymphes aus, bei welcher derselbe Bildhauer ihn unterstützte. Von dem Lettner, der 1745 niedergerissen wurde, sind nur noch einige Reliefs im Louvre erhalten. Er bestand aus drei Arkaden, deren mittlere den Haupteingang in den Chor bildete, während die seitlichen einen mit einer Balustrade eingeschlossenen Altar enthielten. Jede der Arkaden war mit zwei korinthischen Säulen bekleidet, und in den Zwickeln sah man Engel mit den Marterwerkzeugen. Ueber den Säulen erhoben sich die vier Evangelisten, und an der Mitte der Attika breitete sich ein grosses Relief der Grablegung Christi aus.

Die Fontaine lehnte sich an die Kirche des Innocents und öffnete sich mit einem Bogen auf die Rue aux fers und mit zweien auf die von St. Denis.[1] Um 1783 bei der Zerstörung der Kirche trug man die Fontaine sorgfältig ab, die sodann mit Hinzufügung eines vierten Bogens in ziemlich widersinniger Weise als viereckiger Pavillon wieder aufgebaut worden ist.

Am 3 August 1546 ernannte Franz I Lescot zum Architekten des Louvre, und seit dem Jahre 1550 bezog er in dieser Stellung einen Monatsgehalt von 100 Livres, ansehnlich für jene Zeit. wenn wir z. B. damit vergleichen, dass Domenico Boccardo für die Ausführung des Hôtel de ville ungefähr zur selben Zeit nur 250 Livres Jahrgehalt empfing.

Ehe wir von dem Hauptbau Lescot's sprechen, ist des Künstlers zu gedenken, den wir zweimal schon mit ihm verbunden fanden, und dem man auch die reiche plastische Ausstattung des Louvre verdankt. Aber nicht bloss als Bildhauer, und zwar als der vorzüglichste unter sämmtlichen gleichzeitigen Meistern Frankreichs, sondern auch als Architekt wird *Jean Goujon* mehr-

[1] Eine Abb. der ursprünglichen Anlage in Blondel, archit. Françoise, Tom. III.

fach bezeugt. Jean Martin in der Widmung seiner Uebersetzung des Vitruv nennt Goujon, der ihm die Figuren zu seinem Buche gezeichnet hat, »naguères architecte de Monseigneur le Connestable et maintenant l'un des vôtres«, d. h. Heinrichs II. Ebenso wird er in den Rechnungen der Kathedrale von Rouen[1] »tailleur de pierre et masson« genannt und in dem Auszug des Vitruv, welchen 1556 Jean Gardet und Dominique Bertin veröffentlichten, heisst er »sculpteur et architecte de grand bruit.« Allerdings vermag man keine Bauten von ihm nachzuweisen, und es ist sogar wenig wahrscheinlich, dass er solche ausgeführt habe; allein seine Zeichnungen zu Martins Vitruv und die Epistel an die Leser, welche er selbst am Ende des Buches veröffentlicht, bezeugen zur Genüge, dass er die Baukunst theoretisch aus dem Grunde verstand. Er empfiehlt den Baubeflissenen eindringlich, unter Berufung auf die Beispiele Rafaels, Mantegna's (den er »non inferieur en son temps« nennt), Michelangelo's, Sangallo's, Bramante's, das Studium der Geometrie und Perspective. »Ce que sentans avoir acquis par travail et exercitation continuele, ilz se sont tout curieusement delectez à poursuyvre ce noble subject, que leur immortèle renommée est espandue parmy toute la circumférance de la terre.« Auch Serlio, Lescot, Philibert de l'Orme führt er als treffliche Architekten auf und sagt dann, er habe diese Zeichnungen gemacht, weil »par le passé il y a eu quelzques faultes en l'intelligence du texte d'icelluy Vitruve, par espécial en la formation d'aucuns membres de massonnerie, chose qui est procédée par la mauvaise congnoissance qu'en ont eu noz maistres modernes, laquelle est manifestement approuuée par les oeuures qu'ilz ont cy devant faictes, d'autant quelles sont desmesurées, et hors de toute symmétrie.«

Nicht bloss die Zeichnungen, sondern mehr noch die Erklärungen, welche er zu denselben giebt, erweisen Goujon als durchgebildeten Architekten. Man lese, was er über die Bedeutung der Perspective für die Gestaltung und die Verhältnisse der einzelnen Glieder sagt; wie er die Lage der Gebäude, je nachdem sie in engen Gassen oder auf freien Plätzen liegen, für die Modification der Profile in Anschlag bringt; wie er die Perspective namentlich auch für die Bildung der Portale (S. 81) massgebend hinstellt; wie er auf gesetzmässige Begründung der Architektur durch mathematische Verhältnisse dringt; man vergleiche die Beispiele von verschiedenen Kapitälen, Basen, Friesen und Gesimsen, die er beibringt; die feinen Unterschiede, die er z. B. beim Entwurf eines korinthischen Kapitäles (S. 98, 99, 100), eines römischen (S. 93), oder eines dorischen (S. 105, 106, 107, 108)

[1] A. Deville, tombeaux de la cathédrale de Rouen (Rouen 1833. 8.) p. 126.

macht; man erwäge, was er über die verschiedene Zeichnung der ionischen Volute sagt (S. 72, 73), von der er behauptet, dass Niemand, mit Ausnahme von Albrecht Dürer, sie völlig richtig nach der Vorschrift Vitruvs entworfen habe;[1] und vieles Andre dieser Art. Kurz, wir sehen Goujon in alle Tiefen und Feinheiten der Architektur und ihrer Wissenschaft eingeweiht und erhalten von seinen Bestrebungen auf diesem Gebiet denselben Eindruck der Gründlichkeit und fast möchte man sagen, gelehrten Schärfe der Beobachtung und Untersuchung, welche allen grossen Meistern der Renaissance eigen sind und ihren Werken den Stempel vollendeter Klarheit, Harmonie und Eurhythmie aufprägen.

Genug also, um dem trefflichen Meister der Sculpturen des Louvre, der Schlösser Anet und Écouen, der Fontaine des Innocents und so mancher anderen Werke unter den Architekten einen ehrenvollen Platz anzuweisen. Gehörte ja ohne Frage eine tüchtige Kenntniss der Bauformen dazu, um jenen Denkmalen einen im Geiste der Architektur durchgeführten plastischen Schmuck zu verleihen.

Jean Goujon scheint 1562 gestorben zu sein, wenigstens verschwindet er mit diesem Jahr aus den Rechnungen des Louvre. Geboren wurde er gewiss vor 1510, da er schon 1540 in S. Maclou zu Rouen arbeitete, wo er u. a. die Entwürfe zu den Säulen machte, welche die Orgeln tragen. Er war gleich den du Cerceau's, Jean Cousin, Bernard de Palissy und andern berühmten Künstlern der Zeit Hugenott [2] und es ist inmitten der Gräuel der Religionskriege ein tröstliches Bild, wenn wir ihn, nahe verbunden mit Pierre Lescot, dem Abt und Canonicus von Notre Dame, seine schönsten Werke schaffen sehen.

§. 60.

Der Palast des Louvre.

Um zu einem Verständniss der ausgedehnten Anlage des Louvre zu gelangen, haben wir die Geschichte dieses Baues in raschem Zuge uns klar zu machen (vergl. den Grundriss Fig. 60.) Im XIV Jahrhundert hatte Carl V den alten kastellartigen Bau Philipp Augusts, der aus einem Donjon (1) und vier mit Thürmen flankirten Flügeln (2) bestand, durch ein prachtvolles Treppenhaus und andre Zusätze zu einem der glänzendsten

---

[1] «Afin de ne frauder personne de sa deue louenge, ie confesse qu'homme ne l'a point faicte selon l'entente de Vitruue fors Albert Durer paintre qui l'a tournée perfectement bien.» p. 349. — [2] Seine Ermordung in der Bartholomäusnacht ist ein blosses Märchen.

Schlösser der Zeit umgeschaffen. Der fast quadratische Hof, welchen die Bauten einschlossen, und der ungefähr den vierten Theil des jetzigen Louvrehofes betrug, mass 366 zu 361 Fuss. Der Bau war von Gräben umzogen, beherrschte mit seinen gewaltigen Thürmen den Lauf der Seine und war zugleich ein Bollwerk gegen die stromaufwärts sich anschliessende Stadt. Franz I in seiner unermüdlichen Baulust beschloss kurz vor seinem Tode die Errichtung eines neuen Palastes,[1] liess zunächst den Donjon sammt dem südlichen und westlichen Flügel niederwerfen, die Gräben ausfüllen, und betraute, wie wir gesehen haben, Pierre Lescot mit der Ausführung des Neubaues. Dieser begann mit dem Westflügel, und zwar der südlichen Hälfte des heutigen (3),

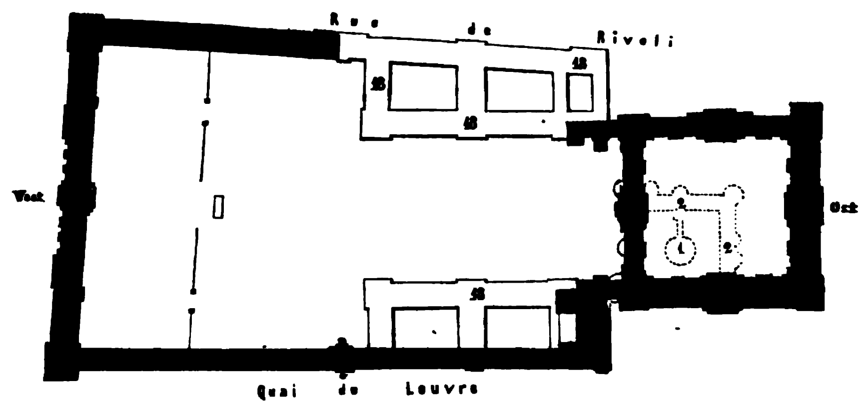


Fig. 60. Plan des Louvre und der Tuilerien.

dem sich sodann im rechten Winkel der südliche Flügel (3) parallel mit dem Strome anschloss. Der letztere bestand ursprünglich nach der allgemeinen Sitte der Zeit aus einer einzigen Reihe von Gemächern, und wo er mit dem Westflügel zusammen stiess, erhob sich zu bedeutender Höhe ein Pavillon. Alle diese Bauten kamen, da Franz I bald nach dem Beginn der Arbeiten starb, erst unter Heinrich II zur Ausführung. Ursprünglich war der Hof des Louvre auf ungefähr dieselbe Grösse wie der des alten angelegt und bei der Ausführung der neuen Mauern sind offenbar die alten Grundmauern benutzt worden. Nach dem

[1] Zu den Aufnahmen bei du Cerceau, Vol. I, kommen die neueren trefflichen bei Blondel, arch. Franç. Vol. IV und in Baltard's Prachtwerk, Paris et ses monuments. Die Galerie des Louvre in Berty's Renaissance Vol. I, mit baugeschichtlich-kritischer Notiz.

Tode ihres Gemahls setzte Katharina von Medici unter Franz II und Karl IX. den begonnenen Bau des südlichen Flügels fort, und liess ausserdem, um die Verbindung mit dem von ihr angefangenen Palast der Tuilerieen (8 und 9) zu gewinnen, neue Bauten in entgegengesetzter Richtung anfügen. Von dem Eckpavillon wurde also ein schmaler kurzer Verbindungsbau westwärts geschlagen, der zu einer langen, im rechten Winkel südwärts sich gegen die Seine hinziehenden Galerie (4) führte. Diese »kleine« Galerie, 210 Fuss lang und 30 Fuss breit, hatte damals nur ein Erdgeschoss und schliesst noch in den Zeichnungen von du Cerceau mit einer Terrasse ab. Später errichtete man im oberen Stockwerk über ihr die prachtvolle »Galerie d'Apollon.« Erbauer dieser unteren »kleinen« Galerie, die gegen 1566 begonnen wurde, soll *Pierre Chambiges*, aus einer in mehreren Generationen vorkommenden Architektenfamilie, gewesen sein. Lescot, so sagt man, sei zur Unthätigkeit verurtheilt worden, und die Königin habe willkürlich in den Bau eingegriffen. [1] Die schriftlichen Documente bei Laborde schweigen aber davon nicht bloss, sondern sie bezeugen eher das Gegentheil. Denn sowohl Franz II als Karl IX bestätigen Lescot als Baumeister des Louvre, und selbst als Franz II die Aufsicht über die königlichen Schlösser dem in Ungnade gefallenen Philibert de l'Orme entzieht und auf Primaticcio überträgt, wird der Louvrebau als unter Lescots Leitung stehend ausdrücklich ausgenommen. [2] Wie hätte also ein andrer Architekt zu gleicher Zeit an demselben Bau beschäftigt werden sollen! Da wir vielmehr wissen, dass Lescot bis zu seinem Tode im Jahr 1578 dem Louvrebau vorstand, und da die besprochene »kleine« Galerie im ersten, 1576 erschienenen Bande du Cerceau's dargestellt ist, so werden wir sie keinem Andren als Lescot zuschreiben dürfen.

Vom Ende dieser Galerie aus nahm man nun wieder die westliche Richtung parallel dem Flusse, führte zunächst einen Pavillon (5) auf, der im oberen Geschoss den berühmten Salon quarré enthält und schloss daran die grosse Galerie (6 und 7), die bis zum Pavillon Lesdiguières (*) eine Länge von 550 Fuss misst, in der Folge aber noch um 720 Fuss verlängert wurde. Auch diese Bauten scheint Lescot begonnen zu haben, denn du Cerceau spricht von »quelques accroissemens de galleries et terraces, du costé du Pauillon, pour aller de là au Palais qu'elle (nämlich Katharina) a faite construire et edifier au lieu appelé

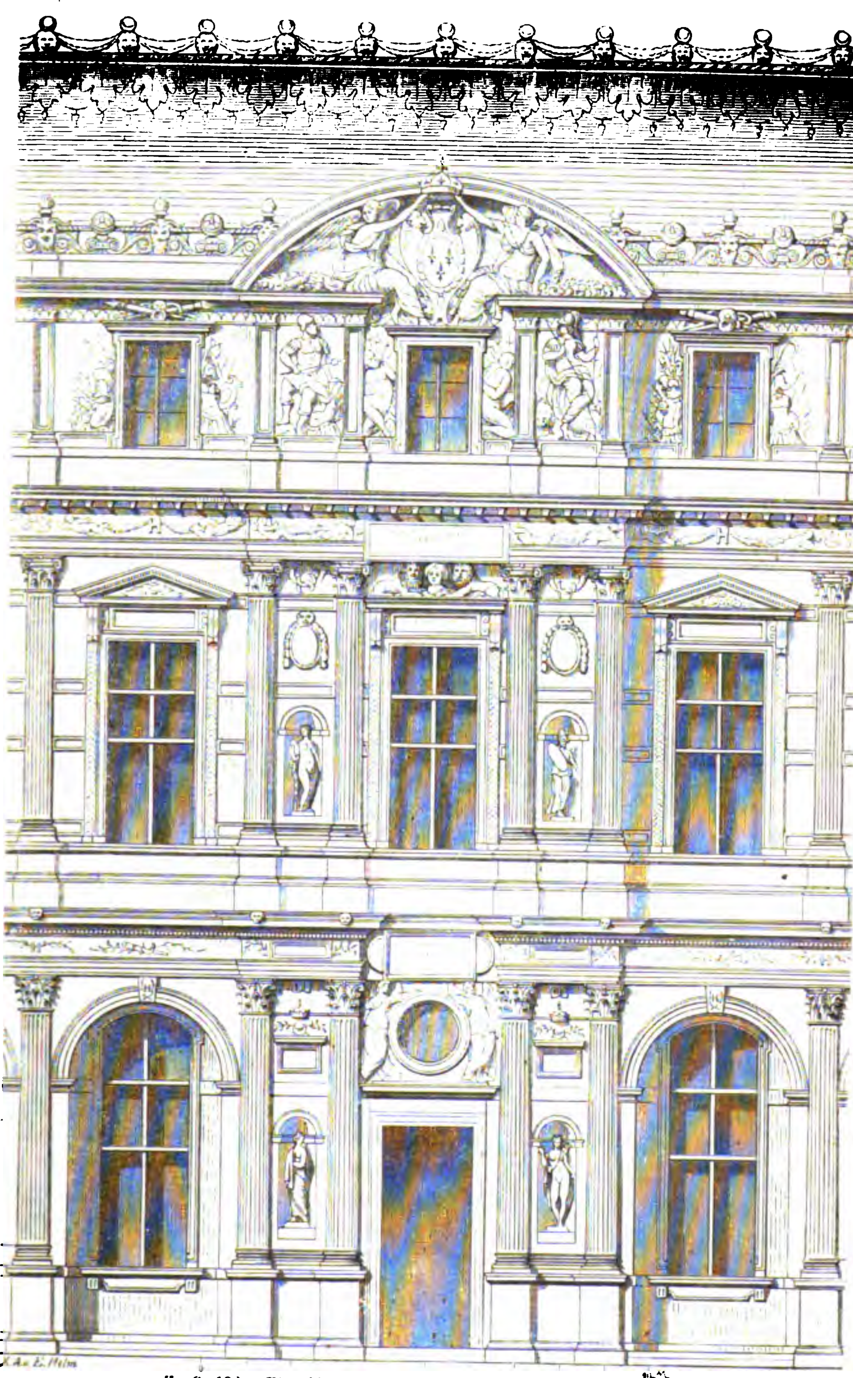
[1] So urtheilt nicht bloss Vitet in seiner Baugeschichte des Louvre, sondern selbst Berty, a. a. O., p. 146, obwohl er sich als gewissenhafter Forscher sehr vorsichtig ausdrückt. — [2] De Laborde, la renaissance, Tom. I, p. 456. 475. 481. Für Karl IX sodann p. 485. 501. 509. 515.

les Tuilleries«, ein Ausdruck, der nur auf die grosse Galerie, nicht auf die kleine passt. Da aber bei seinem Tode diese Theile nicht weit vorgerückt sein konnten, und *Thibault Métezeau* in demselben Jahre (1578) sein Nachfolger wurde [1], so darf man diesen als wahrscheinlichen Erbauer der ersten Hälfte dieser Galerie bezeichnen. Das obere Geschoss derselben scheint dann sein Sohn *Louis Métezeau*, der dem Vater bei dessen Tode 1596 als Nachfolger gesetzt wurde,[2] ausgeführt zu haben. Doch dürfen wir nicht verschweigen, dass noch ein andrer Architekt, *Pierre Chambiges*, an diesen Bauten betheiligt zu sein scheint.

Kehren wir nun zum Bau Pierre Lescot's zurück, so ist für ihn bezeichnend, dass die dem Fluss zugekehrte äussere Façade eine strenge Einfachheit zeigt, die nur durch bedeutende Verhältnisse und kräftige Gliederungen zu wirken sucht. Ueber einem Unterbau, der mit hoher Böschung anhebt, steigen zwei Geschosse von ansehnlicher Höhe auf, die Fenster durch doppelte Kreuzpfosten getheilt, mit antiken Rahmenprofilen, im Erdgeschoss mit flachem Bogen, im oberen mit geradem Sturz geschlossen und von einem Giebel auf reichen Consolen gekrönt. Die Mauerecken sind in kräftiger Rustica hervorgehoben, die Stockwerke in fein abgewogener Weise durch reich geschmückte Gesimsbänder getrennt und endlich ist ein niedriges Obergeschoss, kaum halb so hoch wie jedes der beiden andern, hinzugefügt, dessen kleine Fenster ein Rahmenprofil und den Flachbogen zeigen. Den Abschluss bildet ein kräftiges Consolengesims über einem Fries mit Laubwerk. Der Pavillon fügt noch ein oberes Geschoss von der Höhe des Hauptstockwerks hinzu, welches durch hohe Rundbogenfenster sein Licht empfängt. Zwischen ihnen sind die Wände mit Trophäen in Relief geschmückt, und die antiken Giebel, welche sich über ihnen, jede Fenstergruppe zu einem Ganzen zusammenfassend, erheben, zeigen ähnliche Decoration. Die Höhe der Dächer hat der Künstler gemässigt, die Kamine bescheiden ausgebildet, nur der Pavillon zeichnet sich durch ein gewaltiges steiles Dach mit riesigen Kaminen aus, und endlich zieht sich eine elegante vergoldete Bleiverzierung als Krönung auf dem First des Daches in ganzer Länge hin. Der Eindruck dieser Façade bei du Cerceau spricht von einer überlegenen künstlerischen Kraft, die ihre Mittel weise zu Rathe zu halten versteht. Wie der Pavillon als Muster anerkannt wurde, sahen wir schon beim Pariser Stadthause und werden noch andren Beispielen direkter Nachahmung desselben begegnen.

Dass Lescot aber auch alle Elemente der Architektur zu einer Composition von höchster Pracht zu vereinigen wusste, zeigte er bei den inneren Façaden des Hofes (Fig. 61). Da

[1] A. Berty, a. a. O. p. 123. 124. — [2] Ebend. p. 125.



Zu S. 192. Fig. 61. Paris Louvre. Hoffaçade. (Baldinger.)

das Erdgeschoss Gewölbe erhielt, so ergaben sich als Widerlager mächtige Pfeilermassen, die der Architekt durch Rundbögen verband und mit einem System cannelirter korinthischer Pilaster decorirte. An den Portalen verwandte er zur Steigerung des Eindrucks doppelte Halbsäulen, zwischen denen jedesmal eine kleine Nische die Wandfläche durchbricht. In der Tiefe der grossen Pfeilerbögen liegen die hohen Fenster mit doppelten Kreuzpfosten, im Stichbogen geschlossen. Dasselbe System von Pilastern und Halbsäulen, ebenfalls cannelirt aber mit Compositakapitälen, wiederholt sich am oberen Geschoss, doch fallen hier die Fensternischen fort und die reichumrahmten Fenster sind abwechselnd mit geraden oder gebogenen Giebeln bekrönt. Nur die über den Portalen liegenden Fenster haben eine freie plastische Krönung von ruhenden Windspielen oder Löwen. Den Abschluss macht ein reich mit Guirlanden und den Emblemen Heinrichs II geschmückter Fries und ein Consolengesims. Dazu kommen noch Tafeln verschiedenfarbigen Marmors, rechtwinklige im Erdgeschoss, ovale im oberen Stockwerk, die in edler plastischer Umrahmung zwischen den Halbsäulen über den Nischen angebracht sind. Kurz, der ganze Reichthum der Frührenaissance wird entfaltet, aber er ist einem höheren architektonischen Gesetz, einer strengeren plastischen Gliederung unterworfen.

Sind alle Glieder hier mit edler Pracht geschmückt, so hat der Architekt noch reichere Fülle von Decoration über das attikenartige oberste Stockwerk ausgegossen. Mit Recht hat er es als leichte Krönung des Ganzen aufgefasst und ihm desshalb feine Rahmenpilaster und einen prächtig geschmückten Fries sammt Gesimse ohne Consolen gegeben, über dem sich als Abschluss eine luftig durchbrochene Krönung in den zierlichsten Formen erhebt. Die Fenster sind von Trophäen und Emblemen eingefasst, noch reicher aber gestaltet sich die Decoration der über den Portalen liegenden Theile. Hier sind Reliefﬁguren in den Seitenfeldern und Victorien mit Wappen oder Emblemen über breiten Guirlanden in den Bogengiebeln, welche diese Theile abschliessen, angebracht. Es ist eine Architektur des höchsten Luxus, die im Bunde mit der Plastik hier ein Werk geschaffen hat, das als vollendeter und zugleich edelster Ausdruck jener prachtliebenden Zeit seines Gleichen sucht. Und da dieser Reichthum, durch ein feines künstlerisches Gefühl vertheilt, in wohlberechneter Steigerung angewendet, durch den klaren Zug der Hauptlinien und die vornehmen Verhältnisse beherrscht wird, so hat er seine volle Berechtigung. Denkt man sich in diese Umgebung jene glänzende Welt vom Hofe Heinrichs II, jene in Sammet und Seide, in Federn und Stickereien prunkenden Gestalten, so wird man diese Architektur erst verstehen.

Die innere Anlage der Räume ist folgende. Der westliche

Flügel, soweit Lescot ihn errichtet hat, besteht im Erdgeschoss aus einem Saale von 120 Fuss Länge bei 42 Fuss Breite. Diess ist die jetzt als Antikensaal dienende »Salle des Caryatides.« Ein gewaltiges Tonnengewölbe aus grossen Quadern bedeckt ihn und findet an den 10 Fuss dicken Mauern genügende Widerlager. Vom Hofe erhält der Saal durch 6 Fenster reichliches Licht, und zwischen ihnen liegt die Thür, welche ehemals den Haupteingang bildete. Eine andere Thür, in der Schmalseite rechts gelegen, stellt die Verbindung mit dem anstossenden Treppenhause her, in welches ein direkter Eingang vom Hofe führt. Die Treppe erreicht in geradem Lauf, der sich über dem Podest wendet, das obere Geschoss. Sie ist steil und mühsam, wie damals noch alle Treppen waren. Ihr steigendes Tonnengewölbe und die Decken der Podeste sind mit prachtvollen Sculpturen von trefflicher Ausführung bedeckt. Den höchsten Glanz erreicht aber die plastische Ausschmückung in dem Saale selbst. An der Schmalseite des Eingangs vom Treppenhause hat Jean Goujon vier zierlich drapirte Karyatiden, leider mit abgeschnittenen Armen, hingestellt. Sie tragen mittelst dorischer Kapitäle ein überreich geschmücktes Gebälk, darüber einen ganz mit Eichenlaub bedeckten ausgebauchten Fries und ionisches Kranzgesims. Ueber diesem erhebt sich eine durchbrochene Balustrade, an deren Pfeilern Genien mit Fruchtgewinden angebracht sind.

An die entgegengesetzte Seite des Saales stösst ein um fünf Stufen erhöhtes, dem Treppenhause in der Form entsprechendes Tribunal, von vier Systemen gekuppelter dorischer Säulen eingefasst, welche, an den Seiten durch Gebälk und Giebel verbunden, in der Mitte triumphbogenartig mit einem reichgeschmückten Bogen sich öffnen. Die Schlusswand zeigt in der Mitte, der Längenaxe des Saales entsprechend, einen Kamin von auffallend einfacher Form. Vom Hofe führt ein selbständiger Eingang in diess Tribunal, und ihm gegenüber schliesst es mit einer grossen Apsis von 27 Fuss Weite. An diesen Saal stossen die grösseren und kleineren Gemächer, die im Eckpavillon und dem hier angrenzenden südlichen Flügel liegen. Bemerkenswerth ist die bequeme Verbindung der Räume und die geschickte Anordnung der Degagements mit Hülfe verschiedener Seitentreppen. Jedes Gemach, selbst die kleinsten nicht ausgeschlossen, hat seinen Kamin. Die Eintheilung im Hauptgeschoss, welches zur königlichen Wohnung bestimmt war, ist dieselbe wie oben, nur dass der grosse Saal mit zwei Kaminen in den Schmalseiten versehen und statt des Tribunals zwei Nebenzimmer hat. Die Verbindungsthüren zwischen den einzelnen Zimmern liegen immer dicht an der Fensterwand, um möglichst geschlossene Mauerflächen zu erhalten. Das zweite Stockwerk, in eine Anzahl Wohnräume eingetheilt, diente zur Aufnahme der Herren vom Hofe.

Alles in Allem ist und bleibt Lescots Hoffaçade des Louvre das unübertroffene Meisterstück der französischen Renaissance. Mit Recht sagt du Cerceau: »Ceste face de maçonnerie est tellement enrichie de colonnes, frises, architraues, et toute sorte d'architecture, auec symmetrie et beauté si excellente, qu'à peine en toute l'Europe ne se trouuera la seconde.«

§. 61.

Jacques Androuet du Cerceau.

In die Reihe der bedeutenden Architekten dieser Zeit gehört auch *Jacques Androuet du Cerceau,* obwohl sich kaum ein von ihm aufgeführtes Gebäude nachweisen lässt. In der That scheint er als praktischer Architekt nicht aufgetreten zu sein, denn es ist eine Ausnahme, wenn die Kirche von Montargis, übrigens ein ziemlich trostloses Gebäude, auf ihn zurückgeführt wird. Aber als geschickter und fleissiger Stecher hat er durch seine zahlreichen Publicationen eine solche Bedeutung für die Architektur erlangt, dass ihm an dieser Stelle ein hervorragender Platz gebührt. Denn nicht bloss durch Aufnahme und Darstellung der berühmtesten Schlösser Frankreichs, wie in seinem bekanntesten und verbreitetsten Werke, sondern durch eine grosse Anzahl eigener Erfindungen, sowohl in Gesammtplänen als auch in Details, bewährt er sich als tüchtiger Bauverständiger. Als solcher ist er denn auch früh anerkannt worden, und Jan Vredeman nennt in seiner 1577 zu Antwerpen erschienenen Architectura unter den berühmten Architekten »den weitberühmten Vitruvius, Sebastian Serlio und den erfahrenen Jacobus Androuetius Cerceau.«

Du Cerceau wurde wie es scheint um 1510, doch eher etwas früher als später,[1] zu Paris geboren. Schon im Jahre 1539 gab er eine von ihm gestochene Karte heraus, und dieser Publication folgten im Laufe eines langen und thätigen Lebens zahlreiche grössere Werke. Von seinem Leben ist uns nicht viel bekannt, doch wissen wir, dass er Protestant war, treu an seinem Glauben hing, gleichwohl jedoch sein Hauptwerk der Königin Katharina widmen durfte. Den ersten Band seines theoretischen Werkes über die Architektur, welcher 1559 erschien, widmete er Heinrich II und in der Dedication dankt er demselben für manche empfangene Gunstbeweise. Sein Lehrbuch der Perspective ist dagegen wieder der Königin zugeeignet. In seinen alten Tagen finden wir ihn als Bürger von Montargis mit Herausgabe seines Werkes über

[1] Wenn er schon 1539 mit einer Publication auftritt, 1579 aber über sein vorgerücktes Alter klagt, so muss man jedenfalls eher ein früheres Geburtsjahr annehmen.

die französischen Schlösser beschäftigt. Montargis war damals ein Zufluchtsort der Reformirten, »la retraite de ceux de la religion.« Im Jahre 1579 klagt er, dass das Alter ihm nicht gestatte so viel Fleiss aufzuwenden wie früher; in seinem letzten Werke, dem livre des edifices antiques vom Jahre 1584, welche dem Herzog von Nemours gewidmet sind, zählt er sich zu den Angehörigen des herzoglichen Hofhaltes. Da der Herzog 1585 zu Annecy bei Genf starb, wo er seit mehreren Jahren in stiller Zurückgezogenheit gelebt hatte, so liegt die Vermuthung nahe, dass du Cerceau sich ebenfalls dorthin oder nach Genf gewendet habe, um Verfolgungen zu entgehen, und dass er um dieselbe Zeit dort in der Fremde gestorben ist.

Ausser einer grossen Anzahl einzelner Blätter verschiedenster Gattung hat er eine Reihe zusammenhängender Werke veröffentlicht, die zu den wichtigsten architektonischen Publicationen der Zeit gehören. Einige von diesen, wie die Bastiments de France und verschiedene Bücher, welche antike Denkmäler enthalten, bestehen ausschliesslich in Aufnahmen vorhandener Denkmäler. In andern verbindet er damit eigene Compositionen; in einer dritten Gruppe endlich bietet er nur selbständige Erfindungen. Zu der ersten Gattung gehören ausser den beiden Bänden der »plus excellents bastiments de France«, welche 1576 und 1579 erschienen: »RECEUIL DE FRAGMENTS ANTIQUES d'après Léonard Thierry, recemment mort a Anvers. Aureliae 1550.« Es enthält zwölf Abbildungen antiker Bauwerke und ist eines seiner frühesten Werke. Sein spätestes vom Jahre 1584 mit einer Widmung an den Herzog von Nemours, und dem Titel: »LIVRE DES EDIFICES ANTIQUES ROMAINS«, bringt auf 63 Tafeln Darstellungen derselben Art.

Der zweiten aus Eignem und Fremdem gemischten Gattung gehört seine erste Arbeit an, die 1549 gleich seinen übrigen früheren Werken in Orleans erschienen ist. Auf dem Titelblatt bezeichnet er den Inhalt in einer Widmungsschrift als: »QUINQUE ET VIGINTI EXEMPLA ARCUUM partim a me inventa partim ex veterum sumpta monumentis«. Auf fünfundzwanzig mit vorzüglicher Feinheit gestochenen Blättern giebt er in grossem Maassstabe perspektivisch gehaltene Aufrisse und Grundpläne der Denkmäler. Das Werk gehört in Schönheit der Darstellung zu seinen vorzüglichsten Arbeiten. Von antiken Bögen enthält es die zu Verona, Benevent, Ancona, Susa, Alexandria, den doppelthorigen zu Ravenna, endlich die Bögen des Titus, Septimius Severus und Constantin. Diese bilden ihm gleichsam die Basis, auf welcher er sechzehn Bogen von eigener Erfindung ausführt. Der Ideenreichthum, den er darin entfaltet, und die Freiheit, mit der er sich in den antiken Formen bewegt, sind anerkennenswerth. Im Ganzen hält er ein edles Maass und classische Reinheit

der Formen fest; in einzelnen Fällen aber kommt eine wunderliche Phantastik in völlig barocker Weise zum Vorschein. Es fehlt nicht an mustergültigen Beispielen, wie denn mehrere der auf den ersten Blättern dargestellten Bögen korinthischer Ordnung dahin gehören. Bezeichnend ist ein dorischer Bogen, mit frei vortretenden römisch-dorischen Säulen flankirt. Nach der Auffassung seiner Zeit bedarf es zur Characteristik dieses Styles kriegerischer Embleme. Daher an den Säulenschäften Löwenköpfe, auf den vorspringenden Pfeilern der Attika vier auf schweren Schlachtrossen einhersprengende Kämpfer. In verwandtem Sinne benutzt er das Ionische zum Ausdruck der Ueppigkeit: spiralförmig cannelirte Säulen, der Bogen auf männlichen und weiblichen Hermenfiguren mit verschlungenen Armen ruhend, auf der Attika weibliche Gestalten mit flatternden Gewändern, mit Blumen, Füllhörnern und Kränzen. Karyatiden und Atlanten, die malerisch genug, aber sehr unarchitektonisch einander umarmen und statt der Kapitäle Fruchtkörbe auf den Köpfen tragen, sieht man auf einem andern Bogen korinthischer Ordnung. Ins Naturalistische spielen bisweilen selbst die Hauptformen der Architektur hinein, so auf dem sechsten Blatt die korinthischen Säulen, deren Schaft mit Palmblättern und Mohnkapseln bekleidet ist. Grosse Mannigfaltigkeit, zum Theil mit glücklichem Erfolg erreicht er auch in dem sehr verschiedenen oberen Abschluss und der Krönung seiner Bögen. Dagegen gehören zwei Beispiele zu den wunderlichsten unter den barocken Auswüchsen der Zeit. Er bezeichnet sie als Bögen der »Salomonischen Ordnung.« Das Wesen dieses etwas mystischen Styles scheint er in jenen gewundenen Säulen zu erkennen, die zuerst in den römischen Cosmatenarbeiten des XIII Jahrhunderts auftauchen, dann von Rafael in dem Karton zu einer seiner Tapeten verwendet sind und später durch Bernini am Altartabernakel von St. Peter in colossaler Uebertreibung verwirklicht wurden. Ausserdem scheint zur salomonischen Ordnung zu gehören, den Bogen auf Hermen mit spiralförmig verschlungenen schlangenartigen Beinen, oder das Gebälk auf hockenden Satyrn ruhen zu lassen.

Im Jahre 1550 erschien in etwas kleinerem Formate, ebenfalls in zierlich ausgeführten Stichen zu Orleans eine Reihe von 35 Blättern, die er auf dem Dedicationstitel als: »EXEMPLA TEMPLORUM ANTIQUO MORE CONSTRUCTORUM« bezeichnet. Er setzt aber hinzu: »quibus accesserunt etiam alia libero Marte nulloque exemplo descripta.« In der That sind von ausgeführten Bauten mit Sicherheit nur Sta. Costanza (»templum Bacchi«), der Tempietto von S. Pietro in Montorio, der römische Vestatempel und das Pantheon, endlich etwa noch die Vorhalle vom Tempel des Antoninus und der Faustina zu erkennen. Die übrigen Gebäude scheinen meistens freie Phantasieen nach der

Antike, unter denen eine Anzahl geistvoller, in edlen Formen durchgeführter Compositionen hervorragen. Bemerkenswerth für die Zeit ist wieder der Eifer, mit welchem der Kuppelbau und der Centralgedanke in einer grossen Anzahl von Beispielen variirt wird. Auch der Thurmbau ist mehrfach zu einer glänzenden Lösung gebracht, bisweilen in der mehr spielenden Weise der Frührenaissance, dann aber auch im edelsten Geist des classischen Alterthums.

Diesem liebenswürdigen Werke steht ein andres sehr nahe, das 1551 erschienen, das letzte der in Orleans von ihm edirten, auf dem Titel als »VENUSTISSIMAE OPTICES, QUAM PERSPECTIVAM NOMINANT, viginti figurae« bezeichnet ist. Man darf es aber nicht etwa für ein Lehrbuch der Perspective halten; vielmehr sind es zwanzig auf runde Platten mit grosser Feinheit gestochene ideale Ansichten antiker Gebäude, die unbedingt in ihrer Mannigfaltigkeit und Anmuth zum Schönsten gehören, was von solchen Restaurationen in antikem Geiste geschaffen worden ist. Der Künstler benutzt diese Darstellungen zu dem Zweck, die Gesetze der Perspective, die er mit Meisterschaft beherrscht, nach allen Seiten zur Anschauung zu bringen, aber unter der Hand wird ihm daraus eine Schilderung römischer Baukunst, die uns in die Plätze und Märkte der alten Welt mit ihren Hallen, Basiliken und Tempeln, mit den reichen Durchblicken durch Säulenstellungen und Bogengänge in die Höfe der Paläste mit ihren Arkaden, in die mannigfaltigsten Formen öffentlicher Gebäude schauen lässt. Besonders erfindungsreich weiss er die öffentlichen Plätze durch Treppenanlagen zu gliedern und die Vorstellung eines bewegten Terrains zu erzeugen, das für die Darlegung der perspectivischen Gesetze überaus dankbar ist. Nicht minder sind die verschiedenen Formen römischer Wölbung, ihre mannigfaltige Verbindung für reich gegliederte Raumanlagen und ihre Bekleidung mit den edlen Formen des griechischen Säulenbaues unerschöpflich reich variirt, und dabei ist nirgends die Linie des Wirklichen und Möglichen überschritten. Der Beschauer denkt sich so gern in diese weiten Hallen und schönen Umgebungen hinein, und es wird ihm darin so leicht und frei zu Muthe, wie vor den besten Werken der Renaissance und des classischen Alterthums. Diese Reihenfolge allein würde ihrem Urheber das Anrecht auf einen ausgezeichneten Platz unter den ersten Architekten der Zeit verschaffen.

Nicht minder frisch und originell strömt seine Erfindungsgabe in dem ein Jahr vorher erschienenen Quartband: »LIBER DE EO PICTURAE GENERE QUOD GROTTESCHE VOCANT ITALI. Aureliae 1550«. Neue Auflage Paris 1566, unter dem Titel: »Livre de grotesques.« Es ist eine köstliche Sammlung geistreich entworfener und mit vollendeter Freiheit gezeichneter

Arabesken auf 35 Blättern. Hierher gehört noch ein Werk vom Jahre 1560: »JACOBI ANDROVETII DE CERCEAU LIBER NOVUS, amplectens multas et varias omnis ordinis, tam antiquorum quam modernorum, fabricas.« Man kann es als eine Fortsetzung der 1549 und 1550 erschienenen Werke betrachten; es enthält auf 26 Folioblättern einige Entwürfe und Aufnahmen antiker Gebäude, darunter den Triumphbogen von Besançon.

In der Sammlung der Tempel vom J. 1550 bringt die Dedication das Versprechen in einer Reihe folgender Bücher die Tempel, die Grabmäler, die Springbrunnen, die Kamine und endlich die Schlösser und Paläste gesondert behandeln zu wollen. Der fleissige Künstler hat nicht bloss dieses Programm ausgeführt, sondern in noch umfassenderer Weise seine praktischen Anleitungen zum Bauen gegeben. Diess zunächst in einem Foliobande, der 1559 zu Paris unter dem Titel erschien: »DE ARCHITECTURA, Jacobi Androvetii du Cerceau, opus.« Diess Werk verfolgt den rein praktischen Zweck. den Baulustigen eine Anzahl von Plänen von der einfachsten bis zur reichsten Entwicklung in Grundrissen, Durchschnitten. Aufrissen und Perspectiven vorzulegen, um für die mannigfaltigsten Wünsche und Bedürfnisse einen Anhalt zu bieten.

Es beginnt mit einer Widmung an Heinrich II: der König habe an seinen früheren leichteren Arbeiten Gefallen gefunden, desshalb biete er ihm hier fünfzig Entwürfe zu Wohnhäusern, geschaffen »non modo in principum et potentiorum sed etiam mediocrium et tenuiorum gratiam.« damit Frankreich, schon durch prächtige Bauten geschmückt, noch weniger Anlass habe, bei Auswärtigen und Fremden die schöne Baukunst zu suchen. Seinen Text beginnt er dann mit einer Erklärung des französischen Klafters sowie der Hauptttheile der Gebäude. Daran schliesst sich eine Erläuterung der auf einer grossen Anzahl von Tafeln mitgetheilten Pläne. Sie begreifen die ganze Stufenleiter vom Einfachen, selbst Nüchternen bis zum Reichen und Prachtvollen. Die Grundrisse zeugen von grosser Gewandtheit, sind praktisch angeordnet und mannigfaltig entwickelt, wobei überall den Bedürfnissen seiner Zeit und seines Landes Rechnung getragen wird. Die Einzelgliederung und die Formbehandlung trägt häufig das Gepräge einer gewissen Trockenheit. obwohl es auch an reicheren Entwürfen nicht fehlt; stets ruht aber mit vollem Recht wie bei jeder gesunden Architektur der Hauptaccent auf der Gesammtgliederung der Massen, auf dem lebendig bewegten Umriss, und darin bewährt du Cerceau wieder seine Meisterschaft.

Neben einer grossen Zahl normal angelegter Bauten fehlt es dann freilich nicht an mancherlei abstracten Combinationen, in denen die architektonische Phantasie der damaligen Künstler so gern schwelgte. So Nr. XVI: griechisches Kreuz, Vorderarm

Eingangshalle, rechts Küche sammt Zubehör, links Pferdestall, an der Rückseite Wohnräume, in der Mitte mächtiger Rundbau mit dem runden Treppenhaus, oben terrassenförmig abgestuft und mit Laterne geschlossen. Nr. XXVII: Sechseck, im innern Hof drei Wendeltreppen in den Ecken, an drei Seiten des Polygons quadratische Pavillons mit den Wohnräumen vorgelegt. Nr. XXXV: kreisrunder Grundplan, von Wassergraben umgeben, im Innern zu einem griechischen Kreuz eingetheilt, in der Mitte kreuzförmiger Hof, in dessen Ecken vier Wendeltreppen. Nr. XXXVII: vier quadratische Treppenhäuser, in gemessenem Abstand durch offene Arkaden zu einem grossen Quadrat verbunden, an den Aussenseiten mit Pavillons für die Wohnungen, Wirthschaftsräume und Stallungen; die Treppen wieder terrassenförmig abgestuft und mit Laternen geschlossen. Man sieht, wie die alte Liebhaberei für Treppenanlagen gelegentlich noch spukt. Nr. XLIII: griechisches Kreuz, auf den Endpunkten und in der Mitte quadratische Pavillons, verbunden durch Arkaden, im mittleren vier Treppen. Noch wunderlicher Nr. XLIV: um einen quadratischen an den Ecken abgeschrägten Hofraum mit Pfeilerhallen sind in einer Flucht die Wohnräume angeordnet, auf den abgeschrägten Ecken treten quadratische Pavillons in diagonaler Stellung vor. Eine Variation dieses Grundrisses in Nr. XLVIII, nur dass hier die Hauptseiten diagonal und die Pavillons demnach normal gestellt sind; der Hof ohne Arkaden. Die Krone der Wunderlichkeit gebührt Nr. XLIX: die Mitte bildet ein zehneckiger Hof mit Arkaden, an fünf Seiten des Zehnecks legen sich grosse rechtwinklige Pavillons, zwischen die beiden vorderen schiebt sich ein quadratischer zweiter Hof mit den Wirthschaftsgebäuden.

An dieses Werk schliesst sich gleichsam als zweiter Band das 1561 zu Paris in Folio erschienene: »LIVRE D'ARCHITECTURE contenant plusieurs et diverses ordonnances de cheminées, lucarnes, portes, fontaines, puis et pavillons.« Es handelt also von der innern und äussern Ausstattung der Gebäude und zeugt trotz mancher zum Barocken neigender Elemente aufs Neue in günstiger Weise von der reichen Erfindungsgabe des Künstlers. Zehn verschiedene Entwürfe zu Grabmälern sind hinzugefügt. In der Widmung an den König spricht er bereits von seiner durch die früheren Herrscher bestätigten Absicht, die königlichen Schlösser und andere merkwürdige Gebäude des Landes herauszugeben. Als dritter Band dieser Reihenfolge erschien 1582 in Paris als eins seiner letzten Werke, wieder mit einer Widmung an den König, ein neues »LIVRE D'ARCHITECTURE«, welches den Plan des ersten Bandes weiterführt und auf 38 Folioblättern Entwürfe zu Landhäusern von der einfachsten Art bis zum prächtigsten Schloss zusammenstellt. Die Einleitung enthält Erläuterungen über die Maasse, die Materialien, die Berechnung

der Preise, um ähnlich wie in jenem früheren Bande den Baulustigen eine Norm für Aufstellung von Kostenanschlägen zu geben. Hier zeigt sich die Erfindungsgabe du Cerceau's wieder mit unerschöpflicher Mannigfaltigkeit in liebenswürdiger, aber auch in barocker Weise. Die Mehrzahl der Entwürfe ist praktisch. klar und einfach, so dass man sie jeden Augenblick als Muster für Landsitze verwerthen könnte. Besonders anmuthig die kleineren Gebäude in Nr. V, VII, VIII, IX, XII, XIII, stattlicher Nr. XI mit Prachtportal und runden Eckthürmen, reizend mit seiner Gartenanlage Nr. XIX, originell in Form und Decoration Nr. XXV, dagegen abstrakt und wunderlich Nr. XX, mit rundem Arkadenhof in der Mitte, vier Pavillons in den Axen und quadratischem Umfassungsbau, das Ganze von Wassergräben umzogen. Fast eben so seltsam Nr. XXX, mit ovalem Hof in der Mitte, um welchen sich die Gebäude zu einem Rechteck mit Pavillons und vorspringenden Erkerthürmen gruppiren. Ausgerundete Façaden zeigen Nr. VI und XVIII, und geschweifte Dächer kommen mehrfach mit andern Barockformen, namentlich in Nr. XXVII und XXXVII vor.

Ausser einem theoretischen Werk »LEÇONS DE PERSPECTIVE POSITIVE«, welches 1576 zu Paris in 60 Blättern Kleinfolio erschien, ist noch des grossen zweibändigen Werkes der »plus excellents bastimens de France« zu gedenken, welches mit zahlreichen Abbildungen dreissig der bedeutendsten Schlösser Frankreichs darstellt. Schon der Umstand, dass die Mehrzahl dieser Gebäude den Stürmen der Zeit erlegen ist, verleiht dieser Arbeit einen hohen Werth. Zwar fehlt es in den Aufnahmen nicht an Flüchtigkeiten und Irrthümern, und die Darstellung leidet häufig an einer gewissen Trockenheit; aber neben dem liebevollen Fleiss und der treuen Ausdauer, die du Cerceau hier wie in allen Arbeiten bewiesen hat, erfreut es durch die künstlerische Frische, die anschauliche Lebendigkeit der Auffassung.

Jacques Androuet hatte zwei Söhne, welche beide den Beruf des Architekten praktisch ausübten: *Baptiste*, um 1555 geboren, 1602 schon als abgeschieden bezeichnet. Er war Architekt Heinrichs III und Heinrichs IV, wurde 1578 an den Bau des Louvre berufen und in demselben Jahr mit dem Neubau des Pont Neuf betraut. Bei der Errichtung dor Kapelle der Valois in der Kirche zu St. Denis trat er als Nachfolger Bullant's ein. Wie sein Vater war er Protestant und hielt so treu an seiner Ueberzeugung, dass er, auf Antrieb der Fanatiker zum Uebertritt aufgefordert, vorzog seine Stelle aufzugeben und selbst das schöne Haus im Stich zu lassen, welches er sich eben 1584 in Paris erbaut hatte. — Sein Bruder *Jacques* findet sich seit 1576 erwähnt und starb 1614. Er war Architekt Heinrichs IV und Ludwigs XIII. Wahrscheinlich erbaute er die zweite Hälfte der

grossen Louvregalerie. Endlich ist noch der Sohn Baptists, *Jean*, zu erwähnen, der 1617 zum Architekten Ludwigs XIII ernannt wurde. Er wird zum letzten Male im J. 1649 genannt.

§. 62.

Philibert de l'Orme.

Unter den durch ihre ausgeführten Werke hervorragenden Meistern ist neben Lescot vor Allem *Philibert de l'Orme* zu nennen, nicht minder bedeutend als Jener, wenn schon von wesentlich verschiedener Anlage. Ging Jener völlig im künstlerischen Schaffen auf, so ist in Diesem die Phantasie von einer stärkeren Zugabe der Reflexion begleitet, die ihn antreibt, ausser den Schöpfungen des praktischen Architekten auch den Beruf des Theoretikers mit Eifer zu erfassen. Man kann ihn den französischen L. B. Alberti nennen, wenn er auch an Tiefe und Umfang des Wissens dem berühmten Florentiner nicht gleichkommt. Er gehört zu jenen denkenden, grübelnden Künstlern, welche stets auf neue Erfindungen sinnen, und die Architektur verdankt ihm wichtige Neuerungen auf dem Felde der Construction. Grossen Einfluss gewann er sodann durch seine literarischen Arbeiten, da er zu den Ersten gehörte, welche in Frankreich die Lehre von der Baukunst systematisch darzustellen unternahmen.

De l'Orme scheint um 1515 geboren zu sein und gehört vielleicht einer Familie von Architekten an, aus der wir einem Mitgliede schon beim Bau von Gaillon begegneten. Diess würde erklären, warum er in ungewöhnlich jungen Jahren schon zur Kunst und in die Praxis gelangte, denn wie er selbst erzählt, hatte er als Fünfzehnjähriger bereits dreihundert Arbeiter unter seinem Befehl. Kurze Zeit darauf begab er sich, immer noch sehr jung, nach Rom, wo er mit bedeutendem Aufwand von Mühe und Kosten die antiken Denkmale aufnahm.[1] Als er eines Tages mit seinen Leuten bei dieser Arbeit beschäftigt war, kam der Cardinal von Santa Croce, damals noch einfacher Bischof, später Papst Marcellus II, mit anderen Cardinälen und vornehmen Herren vorbei, redete ihn an, lud ihn zu wiederholten Besuchen ein und nahm ihn in seine Dienste. Diess muss um den Anfang des Jahres 1535 gewesen sein, als de l'Orme vermuthlich kaum zwanzig Jahre zählte. Dass er schon 1533 in Rom sich befand, erzählt er selbst in seinem Hauptwerke.[2] Bald jedoch gelang es seinen einflussreichen Landsleuten, Guillaume du Bellay und dessen Bruder Jean, dem Cardinal, den vielversprechenden jungen

---

[1] Von diesen Studien berichtet er im Livre d'architecture fol. 131. — [2] Ebend. fol. 197.

Künstler zur Rückkehr in die Heimath zu bewegen; 1536 finden wir ihn in seiner Vaterstadt Lyon mit der Ausführung verschiedener Bauten beschäftigt, und um 1542 begann er das Portal an St. Nizier, als der Cardinal du Bellay ihn nach Paris zog und ihn mit dem Bau seines Schlosses zu St. Maur betraute.

Aber es blieb nicht bei diesen künstlerischen Unternehmungen. Im Jahr 1546 lernen wir de l'Orme als Ingenieur und Festungsbaumeister kennen, in welcher Eigenschaft er beauftragt wurde, alljährlich zweimal die ganze Küste der Bretagne mit ihren Festungen zu inspiciren. Er hat die Schiffsbauten in Havre de Grâce zu beaufsichtigen, die in den Häfen der Normandie vorhandenen Fahrzeuge zu untersuchen, das Lager von Boulogne mit Proviant zu versehen, die Festungen in Stand zu setzen und hat dabei Gelegenheit, die Stadt Brest vor einem drohenden Angriff der Engländer zu schützen. Er war also, ähnlich wie Lionardo da Vinci und andre grosse italienische Künstler, auch in der Kriegswissenschaft und Befestigungskunst seiner Zeit wohl erfahren. Nahm er diese Stellung schon unter Franz I ein, so wurde er im Beginn der Regierung Heinrichs II durch einen Erlass vom 3 April 1548 zum Oberaufseher der königlichen Bauten von Fontainebleau, St. Germain, Villers Coterets u. A. ernannt.[1] Seit dieser Zeit bleibt er in der Gunst Heinrichs II und der Diana von Poitiers, für welche er bedeutende Bauten ausführte. Es fehlte auch nicht an Belohnungen und Gunstbeweisen. Schon 1548 ist er Rath und Almosenier des Königs, erhält mehrere Abteien, namentlich die von Jvry und wird neben Pierre Lescot zum Canonicus von Notre Dame ernannt. Wie früh sein Ruf sich verbreitet haben muss, sieht man aus einer ehrenvollen Erwähnung bei Rabelais, wo von den Belagerungsmaschinen der Alten die Rede ist und de l'Orme als Autorität angerufen wird.[2]

Das Wohlwollen Heinrichs II und mehr noch der Diana von Poitiers verwandelte sich gleich nach dem Tode des Königs in sein Gegentheil, als Katharina endlich zur vollen Herrschaft gelangte. Kabalen und Verleumdungen brachten es dahin, dass Franz II schon am dritten Tage nach dem Tode seines Vaters de l'Orme aus seiner Stellung entfernte und Primaticcio zum Oberaufseher der königlichen Bauten ernannte.[3] Wie man dem trefflichen Künstler mitgespielt, erfahren wir aus einer Denkschrift von seiner Hand, deren Veröffentlichung wir Berty verdanken.[4] Sie ist ein kostbares Dokument, welches uns Einblicke in die Geschichte seines Lebens und Schaffens gestattet. Er vertheidigt

[1] De Laborde. la renaiss. I, p. 410. De l'Orme heisst in diesem Erlass: «nostre amé et féal conseiller et aumosnier ordinaire, maistre Philbert de Lorme, nostre architecte ordinaire.» — [2] Pantagruel, IV, ch. 61. — [3] De Laborde, a. a. O. p. 458. — [4] Les grands architectes, p. 49 ff.

sich gegen ungerechte Beschuldigungen, gegen die Verleumdung, dass er sich im königlichen Dienst bereichert habe, während in Wahrheit kaum seine Auslagen ihm ersetzt worden seien. Denn er habe für seine vielen Reisen im königlichen Dienst immer zehn bis zwölf Pferde halten und auf seine Rechnung eine grosse Anzahl von Werkleuten und untergebenen Beamten beköstigen müssen. Ausserdem habe er fünf Neffen studiren lassen, auch Gelehrte habe er sich gehalten und besoldet, um mit ihnen wissenschaftliche Arbeiten zu betreiben. Theure Modelle, die manchmal zwei- bis dreihundert Thaler gekostet, habe er für die Bauten des Königs anfertigen lassen, und für alles diess nicht, wie man ihm nachsage. zwanzig, sondern nur sechstausend Livres Jahrgehalt »und etwa noch seinen grauen Bart« bekommen. In gerechtem Selbstgefühl zählt er dagegen seine Leistungen auf: nicht bloss die wichtigen Dienste, die er bei Beaufsichtigung der Häfen und Befestigungen dem Lande erwiesen habe, sondern auch die zahlreichen königlichen Bauten, die von ihm geleitet worden seien. Er habe »die gute Baukunst in Frankreich eingeführt« und die barbarischen Formen beseitigt.[1] Wichtige Erfindungen zum Vortheil des Königs und des Landes habe er in der Construction der Dächer gemacht, wodurch es möglich geworden, mit kürzeren Balken und viel geringeren Kosten die Gebäude einzudecken.

Seine Rechtfertigung muss schliesslich durchgedrungen sein. denn 1564 erhält er von Katharina von Medici den Auftrag zum Bau eines neuen Palastes, der Tuilerien, die sein Hauptwerk sein würden, wenn sie nach seinen Plänen zur Vollendung gekommen wären. Er war daran beschäftigt bis zu seinem Tod. der am 8 Januar 1570 (1571), wie neuerdings[2] ermittelt worden, erfolgte. Aus seiner früheren Zeit (seit 1552) stammt das Schloss Anet, die glänzende Wohnung der Diana von Poitiers, in der Revolution grösstentheils zerstört. Noch früher fällt sein erster bedeutenderer Bau, das Schloss von St. Maur, welches ebenfalls nicht mehr vorhanden ist. Rechnen wir dazu das Portal der Kirche St. Nizier zu Lyon, die Kapelle im Park von Villers Coterets, bei welcher er zum erstenmal eine von ihm erfundene und als »französische Ordnung« bezeichnete Säulenstellung zur Anwendung brachte, ferner die Bauten an den Schlössern von St. Germain, La Muette, Monceaux, Madrid, St. Leger, wo er eine grosse Galerie, die Kapelle und die Pavillons erbaute, Limours, Vincennes, de Couci und Folembray, wozu endlich noch

---

[1] Les grands architectes, p. 54: «Et oultre tout cecy, n'ay-je pas faict tant d'aultres services, quant ce ne seroyt que d'avoir porté en France la façon de bien bastir, osté les façons barbares et grandes commissures, monstré á tous comme l'on doibt observer les mesures de architecture.» ..... — [2] Ebend. p. 44.

seine Betheiligung am Grabmal Franz I zu St. Denis und ein Entwurf zum Refectorium der Abtei von Montmartre, sowie Privatbauten in Lyon und Paris kommen, so haben wir das Bild einer überaus umfangreichen Thätigkeit. Dazu gehören endlich noch seine Schriften, die eine gesonderte Betrachtung verdienen.

§. 63.

De l'Orme's Schriften.

De l'Orme's Neigung zur theoretischen Betrachtung, zur wissenschaftlichen Begründung seiner Kunst führte ihn auch zu schriftstellerischer Thätigkeit, und das erste literarische Werk, welches wir von ihm besitzen, bezieht sich auf seine Erfindung einer neuen Dachconstruction, die er zuerst im Schloss von Monceaux bei Bedeckung eines Saales zum Ballspiel für Katharina von Medici in Anwendung brachte. Die Königin und ihr Gemahl nahmen lebhaften Antheil an dieser Arbeit, und letzterer forderte den Künstler auf, seine Erfindung in einem Buche der Welt mitzutheilen. Diess Werk erschien indess erst nach dem Tode Heinrichs II unter dem Titel: »NOVVELLES INVENTIONS POVR BIEN BASTIR et à petit fraiz, trouvées n'aguères par Philibert de l'Orme, Lyonnois. Paris MDLXI«.

Wichtiger als Zeugniss seiner gesammten künstlerischen Anschauung ist jedoch das zweite, grössere Werk, auf welches er in dem Text des ersteren bereits hindeutet. Es sollte in zwei Foliobänden eine vollständige Lehre der Architektur enthalten, nach dem Vorgang Vitruvs und L. B. Alberti's. Der erste Band, zu dessen Ausarbeitung de l'Orme die unfreiwillige Musse, während er bei Hof in Ungnade gefallen war, benutzte, erschien 1567 in Paris unter dem Titel: »LE PREMIER TOME DE L'ARCHITECTVRE DE PHILIBERT DE L'ORME conseiller et avmosnier ordinaire du Roy.« Es beginnt mit einer Widmung an die Königin Mutter und einer Epistel an die Leser, in welcher er darüber klagt, dass es so wenig tüchtige Architekten gebe, weil die meisten nur eine einseitig theoretische oder ausschliesslich praktische Bildung besässen. Indem er die Würde und Herrlichkeit der Architektur begeistert rühmt, leitet er die richtigen Maasse und Verhältnisse derselben direkt von Gott, dem erhabenen Weltenbaumeister, ab und bekennt bescheiden, dass die Werke, die er selbst geschaffen und mit denen er allgemeine Anerkennung gefunden habe, ihm so wenig genügten, dass er sie von Neuem besser und schöner aufzuführen wünsche. Interessant ist, was er dann in der Vorrede zum ersten Buche von den architektonischen Zuständen seiner Zeit berichtet, wie Mauer- oder Zimmermeister, oder gar »irgend ein Maler oder Notar« sich als Architekten

aufwerfen [1] und durch Geschwätz und Schmeicheleien die Bauherren zu bethören wissen. Wie sehr ihm besonders die Anmassung der Maler, der zahlreichen »donneurs de protraicts et faiseurs de dessings, dont la pluspart n'en sçauroit bien trasser ou descrir aucun« zuwider ist, zeigt er nochmals im zehnten Kapitel des ersten Buches, und man wird ihm diese scharfen Worte gegen den Dilettantismus um so weniger verargen, wenn man bedenkt, dass jahrelang der intriguante Primaticcio ihn zu verdrängen wusste. Die anmassende Oberflächlichkeit architektonischer Pfuscher musste einem Manne doppelt zuwider sein, der in gerechtem Selbstgefühl von sich sagt, dass er fünfunddreissig Jahre und darüber sich mit dem Studium der Architektur beschäftigt habe, und dessen Werk auf jeder Seite den Beweis seiner gründlichen wissenschaftlichen Bildung, seiner umfassenden künstlerischen Studien und seiner grossen praktischen Erfahrung liefert. Er dringt desshalb überall auf Verbindung der Theorie mit der Praxis, will von denen, die durch schön ausgeführte Zeichnungen den Bauherrn bestechen, nichts wissen und empfiehlt dringend, bei wichtigen Bauten nicht bloss ein, sondern mehrere Modelle zu machen, um sich über die Wirkung klar zu werden. [2] Dass er selbst ein trefflicher Zeichner ist, geht aus den in ganz grossem Maassstab ausgeführten Holzschnitten seines Buches hervor, die er nach seiner Angabe [3] eigenhändig gezeichnet hat. Nach den schönsten antiken Ueberresten in Rom selbst entworfen und genau vermessen, geben sie einen neuen Beleg für die gründlichen und mühevollen Studien, welche die grossen Meister der Renaissance ohne Ausnahme gemacht haben, und wodurch sie die Bequemlichkeit der heutigen Architektengeneration beschämen. De l'Orme's Darstellungen der antiken Säulenordnungen gehören zum Vorzüglichsten, was wir aus jener Zeit an solchen Arbeiten besitzen. Mit welcher Aufmerksamkeit er die Monumente erforscht hat, beweist unter anderm die von ihm gemachte Entdeckung eines nur angefangenen antik-ionischen Säulenkapitäls der Kirche Sta. Maria in Trastevere, wo er den Punkt zum Einsetzen des Zirkels und zur Beschreibung der Volutenkreise angegeben fand. [4]

Sein Werk zerfällt in neun Bücher. In dem ersten spricht er von den Materialien, der Prüfung und Wahl des Bauplatzes und Orientirung der Gebäude. Das zweite handelt von der Fundamentirung und den Werkzeugen, deren der Architekt sich bedient; das dritte und vierte beschäftigt sich in gründlicher Weise mit dem Steinschnitt; die drei folgenden behandeln die vier Säulenordnungen, denen er aus eigener Erfindung noch eine fünfte hinzufügt;

[1] Livre d'architecture, fol. 6. — [2] Ebend. fol. 21. — [3] Ebend. fol. 5. — [4] Ebend. fol. 162.

das achte giebt Anweisung über die Verhältnisse und Formen von Triumphbögen und Portalen, sowie der Fenster, das neunte endlich über Anlage und Ausschmückung der Kamine in den Zimmern und Sälen, sowie der Schornsteine auf den Dächern. Der wichtigste Theil besteht aus den beiden Büchern, welche vom Steinschnitt handeln. Das Mittelalter hatte in seinen Bauhütten diese Wissenschaft als eine geheime behandelt, und die neue Baukunst musste die Wissenschaft der Stereotomie auf neuer Basis aufbauen und begründen. Es ist das grosse Verdienst de l'Orme's, diese Aufgabe für die Architektur seines Landes und für seine Zeit in ebenso wissenschaftlicher als klarverständlicher Weise gelöst und damit der Baukunst eine allgemeine feste Grundlage gegeben zu haben. Die Stellung, welche er in dieser Arbeit gegenüber der alten nationalen Kunst einnimmt, verdient bemerkt zu werden. Er sagt, er wolle jene Gewölbe »a la mode Française« nicht verachten, da manche gute und schwierige Construction in ihr ausgeführt sei; allein die, welche die wahre Architektur kännten, befolgten nicht mehr diese Bauweise.[1] Trotzdem bezeugt er in seinem Werke zur Genüge, dass er die gothische Construction gründlich versteht, denn er giebt vollständige geometrische Schemata für die Ausführung gothischer Rippengewölbe complizirtester Art, wobei er selbst die schwebenden Schlusssteine nicht vergisst.[2] Er zieht aber die nach antiker Weise im Halbkreis geführten Wölbungen als stärker, besser und dauerhafter vor, und setzt ihre Vortheile auseinander, die er nicht bloss in statisch constructiver Leichtigkeit, sondern auch in der reicheren und geschmackvolleren Decoration, deren sie fähig seien, findet.[3] In demselben Sinne spricht er sich gegen die gedrückten und die korbhenkelförmigen Bögen aus.[4] Dass aber noch genug vom Geist mittelalterlicher Meister in ihm ist, um Freude an den complizirtesten Constructionen zu finden, beweist er namentlich durch die Angabe verschiedenartiger Wendeltreppen und besonders der schwierigen zur Unterstützung vorspringender Bautheile der oberen Stockwerke dienenden Muschel- oder Zwickelgewölbe (Trompen).[5]

Was den künstlerischen Charakter de l'Orme's betrifft, so lässt derselbe den Adel und die Feinheit Lescot's vermissen. Seine Formenwelt, wie sie sowohl in den mitgetheilten Proben von Portalen und Kaminen, als in seinen ausgeführten Bauwerken hervortritt, ist nicht bloss eine derbere, sondern auch schon mehrfach zu barocken Formen, zu allerlei Verkröpfungen und Auflösungen der Glieder neigende. Geradezu wunderlich erscheint eine Säule in Form eines rohen Baumstammes mit krausem Laub-

[1] Livre d'architecture, fol. 107. — [2] Ebend. fol. 111. — [3] Ebend. a. a. O. — [4] Ebend. fol. 112. — [5] Ebend. fol. 88.

kapitäl, die er für gewisse Fälle, wo es sich um hölzerne Stützen handelt, empfehlen zu dürfen meint. Empfehlenswerther dagegen ist eine andere Säulenart, die er zuerst für die Kapelle von Villers Coterets erfunden, und später bei den Tuilerien und anderwärts angewendet hat, und welche von manchen französischen Architekten nachgeahmt worden ist. (Fig. 62.) Wenn den Griechen und Römern gestattet war, Säulenordnungen zu erfinden, so argumentirt er, warum sollte dann uns nicht erlaubt sein, ebenfalls neue Säulenformen zu erfinden, und dieselben »französische« zu nennen? Er wenigstens habe sich solches erlaubt, und da er für die Säulen zu Villers Coterets keine monolithe Schäfte zu erhalten gewusst, so sei er auf den Einfall gekommen, die Fugen der einzelnen Trommeln durch vortretende Bänder mit Ornamenten zu verdecken, so dass sie sehr schön und anmuthig anzusehen seien. Gewiss ist diese in der französischen Spätrenaissance so beliebte Form eine der rationellsten und annehmbarsten Erfindungen des beginnenden Barockstyls, und sie muss diejenigen vollständig befriedigen, welche überall die Ornamentik nur als Symbol für die Construktion gelten lassen wollen. Aber ebenso gewiss ist, dass die Griechen, wenn sie die einzelnen Trommeln so eng mit einander verbanden, dass die Säule als Monolith erschien und durch die aufstrahlenden Cannelirungen so kräftig wie möglich die Continuität betonte, das höhere und feinere Kunstgefühl bewiesen haben.

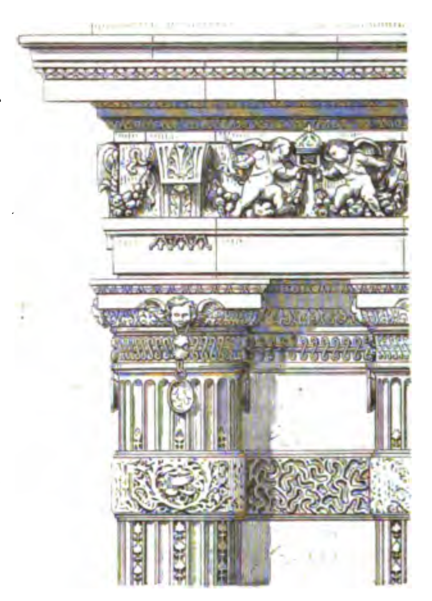


Fig. 62. De l'Orme's »französische« Säule. Louvre.
(Baldinger nach Photogr.)

Als heiteren Schluss seines Werkes bietet de l'Orme in zwei grossen Zeichnungen das Bild des wahren und des falschen Architekten. Den ersteren sieht man in einer Landschaft voll prächtiger Gebäude, durch die ein Quell rieselt, der üppige von Weinstöcken umrankte Bäume tränkt. In würdiger Ruhe unterweist er einen lernbegierigen Jüngling. Um seine Geschicklichkeit anzudeuten, hat der Künstler ihn mit drei Augen und vier Händen, an den Füssen ausserdem mit Flügelschuhen ausgestattet. Der

falsche Architekt dagegen irrt durch eine uncultivirte Landschaft, in der man nur missgeformte Gebäude sieht. Er ist ohne Augen, Ohren und Nase, aber mit einem grossen Munde dargestellt »pour bien babiller et mesdire«; mit dem langen Talar und der Mütze eines Gelehrten »pour contrefaire un grand docteur et tenir bonne mine à fin que l'on pense que c'est quelque grande chose de lui.« Ausserdem hat er keine Hände »pour monstrer que ceux qu'il représente ne sçauroient rien faire.« In seinem Wege liegen Stierschädel »qui signifient gros et lourd esprit«, und Steine, an denen er sich stösst, während verkrüppeltes Gebüsch seinen wehenden Mantel aufhält.

§. 64.

Das Schloss Anet.

Unter den von de l'Orme aufgeführten Gebäuden muss das Schloss Anet als sein Hauptwerk bezeichnet werden. Im Auftrage Heinrichs II seit 1552 für Diana von Poitiers erbaut, war es eine Schöpfung aus einem Gusse, in voller Freiheit, ohne Beschränkung der Mittel aufgeführt, wie de l'Orme selbst bekennt, und desshalb der beste Prüfstein für den künstlerischen Geist seines Erbauers. In der Revolution theils zerstört, theils seines künstlerischen Schmucks entkleidet, wird es uns in seiner ursprünglichen Gestalt nur aus den Zeichnungen du Cerceau's erkennbar.[1] Anet liegt in der Nähe von Dreux in einer Ebene, welche von der Eure durchströmt wird. Es war im Mittelalter eine königliche Domaine, welche Karl VII an Pierre de Brézé verlieh. Der Enkel desselben heirathete in zweiter Hochzeit 1514 Diana von Poitiers, die nachmals einen so grossen Einfluss auf den fast zwanzig Jahre jüngeren Heinrich II gewann. Der König liess das alte Schloss grösstentheils abbrechen und durch de l'Orme ein neues prachtvolles aufführen, wobei indess der Architekt, wie aus seinen Schriften[2] hervorgeht, und wie die Pläne erweisen, gewisse Partieen des alten Baues beibehalten musste.

Dass er diess mit grossem Geschick vollführt, ohne der Klarheit und Symmetrie des neuen Baues Abbruch zu thun, beweist der Grundriss. (Fig. 63.) Die ausgedehnte Anlage wird rings von einem Wassergraben und von Mauern mit vorspringenden Bastionen auf den Ecken umschlossen. Ueber eine Zugbrücke gelangte man zu dem Haupteingang, der als besonderer Thorbau imposant

[1] Les plus excellents bastimens, Vol. II; vgl. Rouyer et Darcel, l'art architectural, Vol. I, pl. 17—27 und Pfnor, Monogr. du château d'Anet (noch im Erscheinen). — [2] Livre d'architecture, fol. 88.

und fast festungsartig gestaltet ist. Mit ausgebogener Mauer vortretend zeigt er zwischen vier weit gestellten dorischen Säulen zwei kleinere Seitenpforten und ein grosses Mittelportal, letzteres durch eine weite Bogennische gekrönt, in welcher Benvenuto

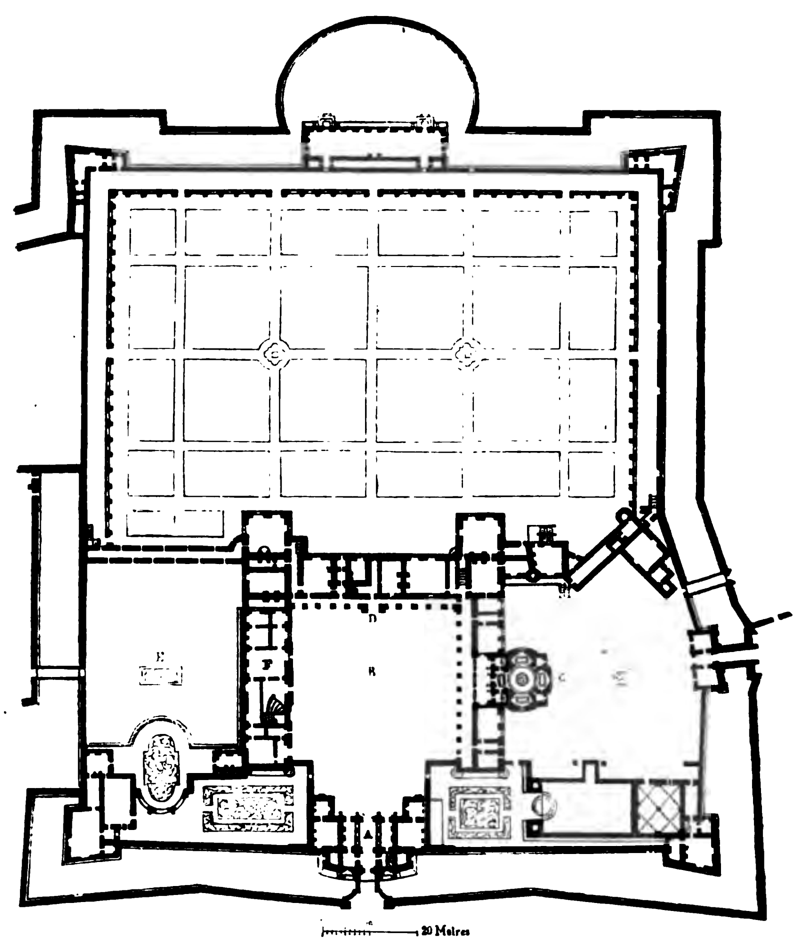


Fig. 63. Schloss Anet. (Pfnor.)

Cellini's berühmte Bronzefigur der Nymphe von Fontainebleau angebracht war.[1] Zu beiden Seiten dagegen sind die dorischen

[1] Sie befand sich ursprünglich über dem Hauptportal zu Fontainebleau (vgl. S. 86), kam von Anet in den Karyatidensaal des Louvre und befindet sich jetzt dort im Museum der neueren Bildwerke.

Säulen durch Gebälk und Gesimse verbunden und von einer geschlossenen Brustwehr gekrönt.

In der gleichen Höhe schliessen die anstossenden festungsartig behandelten Theile ab, die jedoch mit durchbrochenen Balustraden enden. Die Form der letzteren, aus gewundenen Tauen zusammengesetzt, ist bezeichnend für den Charakter dieser Epoche: das Motiv erscheint nüchtern und dabei zugleich willkürlich. Geradezu hässlich sind die auf den Ecken sich erhebenden grossen Schornsteine mit ihren plumpen Krönungen in Form geschweifter Sarkophage, deren Flächen mit nüchternen Cannelirungen und schwerem Blattwerk zwischen übermässig derben Profilen bedeckt sind. Auch ihre Krönung durch volutenartig aufgerollte abgeschnittene Giebel ist barock genug. Die Sarkophage, die auf allen Schornsteinen des Schlosses und selbst auf dem prachtvollen Brunnen wiederkehren, sind wohl ein architektonischer Ausdruck der Wittwentrauer, mit welcher diese keusche Diana ihr Lebenlang coquettirte.

Im obern Geschoss nimmt der Mittelbau die Form einer auf beiden Seiten abgerundeten flachen Terrasse an, aus welcher ein höheres Mittelstück attikenartig aufsteigt. Dieses ist mit cannelirten langgezogenen Voluten statt der Pilaster bekleidet, zeigt im Mittelfeld das Zifferblatt einer Uhr, in den Seitenfeldern Nischen und trägt auf seinen Volutenkrönungen die Figuren zweier Jagdhunde, die zu einem in der Mitte stehenden Hirsch hinaufblicken. Die Hunde gaben, wie de l'Orme selbst erzählt, [1] durch Bellen, der Hirsch durch Scharren mit dem Fuss die Stunden an. So schwer und nüchtern, im Einzelnen auch selbst schon barock die Glieder hier durchweg sind, so muss doch zugestanden werden, dass der Architekt in origineller und wirksamer Composition den Ausdruck des kastellartig Abgeschlossenen, wie er einem solchen Aussenthor zusteht, glücklich getroffen hat. Ausserdem verleiht er, während er sich für diese Aussenfaçade den feineren plastischen Schmuck versagt, den Flächen durch passend angebrachte Platten von Porphyr, Serpentin und Marmor sowie von Bronze über den Portalen, an den Friesen, Attiken und Sockeln des Oberbaues seinem Werke doch den Charakter gediegener Pracht in Anwendung einer wirksamen Polychromie. [2]

Das Innere des Thorbaues gliedert sich als stattliche dreischiffige Eingangshalle, mit hohem in Bogen geöffneten Mittelgang und niedrigen Seitenschiffen, die durch Arkaden auf Pfeilern vom mittleren Gange getrennt werden. In den Nebenräumen war einerseits die Wohnung des Pförtners, andererseits ein Dienstlokal. Die Anordnung und Eintheilung, sowie der innere Bau dieser Propyläen verräth die sichere Hand eines Meisters.

---

[1] Livre d'architecture, l. VIII, ch. 12. — [2] Ebend. über diese Decoration Genaueres.

In der Hauptaxe weiterschreitend, gelangt man nun in den grossen ungefähr quadratischen Herrschaftshof, der auf drei Seiten von den Wohngebäuden umschlossen wurde. Rechts und in der Tiefe der dem Eingang gegenüber liegenden Seite zog sich im Erdgeschoss ein Arkadengang hin, auf paarweise verbundenen Pfeilern mit geradem Gebälk ruhend. Die Haupttreppe lag rechts in der Ecke der beiden zusammenstossenden Flügel; eine andere Treppe stand mit dem in der Mitte liegenden Eingang in Verbindung. Die Architektur dieser Theile war einfach und von guter Wirkung. Das obere Stockwerk erhielt sein Licht abwechselnd durch breitere und schmalere Fenster, sämmtlich durch zwei Querstäbe getheilt, erstere ausserdem mit einem aufsteigenden Mittelpfosten und antikem Giebel versehen. Die spärlich angebrachten Dachfenster sind mit Bogengiebeln bekrönt, die in barocker Weise auf verkröpften Gebälken ruhen.

Mit ächt künstlerischem Sinn hat der Architekt verstanden, seinem Bau einen Alles beherrschenden Mittelpunkt zu geben. Dem Haupteingang gegenüber in der Axe des Gebäudes hat er ein triumphbogenartiges Portal aufgeführt, welches mit seinen beiden unteren Geschossen den beiden Etagen des Hofes entspricht, dann aber mit einem dritten Stockwerk hoch über das Dach hinaufreicht. Es ist das jetzt zu Paris in der Ecole des beaux arts aufgestellte Bruchstück. (Fig. 64.) Unten mit dorischen, dann mit ionischen, darüber mit korinthischen gekuppelten Säulen bekleidet, die ein entsprechendes verkröpftes Gebälk tragen, erhält es durch Nischen mit Statuen und durch Reliefs reichen Schmuck. Die grosse Hauptnische des obersten Stockwerks umschloss statt des in unserer Abbildung dargestellten bogenspannenden Amors eine Statue von Dianens verstorbenem Gemahl Louis de Brézé, mit der für diese treue Wittwe bezeichnenden Inschrift:

»Braese haec statuit pergata Diana marito,
Ut diuturno sui sint monumenta viri.«

Auf der mittleren Attika, die das Ganze bekrönt, sah man ein grosses Wappen, von schreitenden Löwen gehalten. Die feine Ausbildung der architektonischen Formen, die eleganten Kapitäle, die edlen Gliederungen der Gesimse, die zarten Lorbeerzweige, welche den unteren Theil der korinthischen Säulenschäfte umziehen, geben den Beweis, dass de l'Orme an geeignetem Ort auch eine feinere classische Architektur zu entfalten wusste. Wir dürfen nicht vergessen, dass damals bei den tonangebenden Meistern der Renaissance eine gewisse trockene Derbheit der Formen, besonders die Rustika und der nüchterne römisch-dorische Styl als bezeichnender Ausdruck des Ländlichen galten, wie denn Giulio Romano den Palazzo del Te in diesem Sinne am Aeussern

so trübselig charakterisirt hat. Ob wir übrigens de l'Orme als Erfinder dieses prächtig wirkenden Triumphbogens gelten lassen können muss dahingestellt bleiben. Wir werden sehen, dass Jean Bullant diese Composition vielleicht schon einige Jahre vorher am Schloss Ecouen zur Anwendung gebracht hatte.

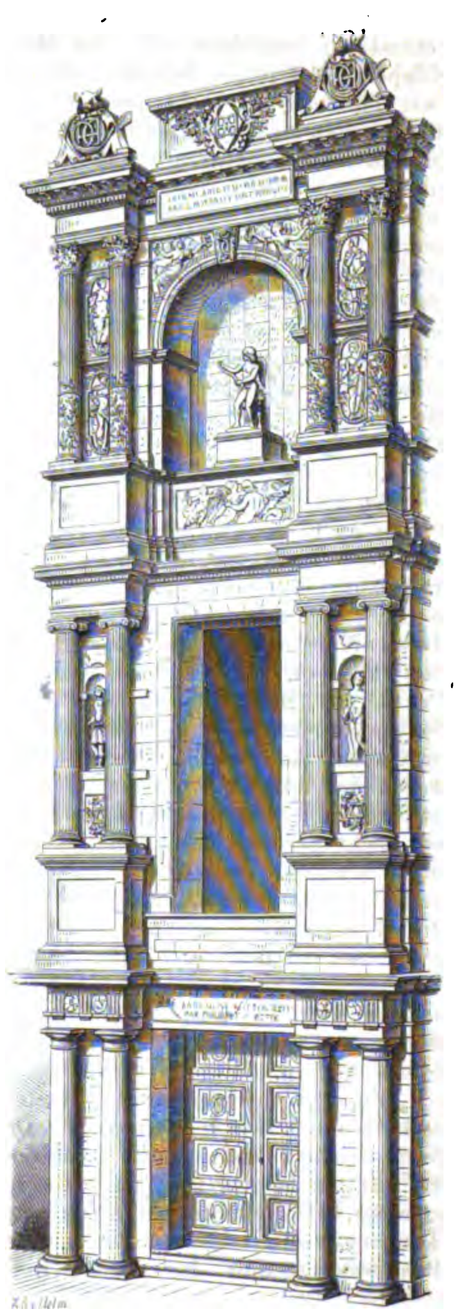


Fig. 64. Aus dem Hofe von Schloss Anet (Baldinger nach Photogr.)

Zwei noch ausgedehntere Nebenhöfe erstreckten sich links und rechts vom herrschaftlichen Hauptbau: der zur Linken als regelmässiges Rechteck angelegt mit einer prachtvoll barocken Fontaine in der Mitte, auf welchem Jean Goujon's Bronzegruppe der Diana mit einem Hirsch und zwei Jagdhunden sich erhob; [1] der zur Rechten mit einem kleineren Brunnen, unregelmässig und von den Ueberresten des ältern Baues begränzt. Jn den lezteren führte von der Seite ein selbständiger, ebenfalls stattlich, aber noch mehr kastellartig behandelter Portalbau, aus dessen Schiessscharten du Cerceau Kanonen hervorschauen lässt.

Aus dem angrenzenden Flügel des Herrenhauses tritt eine Kapelle in Form eines griechischen Kreuzes mit ab-

[1] Diess treffliche Werk ist jetzt im Museum des Louvre, Abtheilung der neueren Bildwerke, Nr. 100, aufgestellt. Vgl. H. Barbet de Jouy, descript. des sculpt. modernes.

gerundeten Schenkeln vor, der Mittelbau mit einer kreisrunden Kuppel und Laterne bekrönt, die Ecken nach der Innenseite von zwei Thürmen mit schlichtem Pyramidendach ausgefüllt, welche die Treppen zu der Empore enthalten, nach der Hofseite mit zwei zu Sakristeien bestimmten Räumen. Eine hübsche Vorhalle auf gekuppelten Säulen legt sich in ganzer Breite vor den Bau. Das Innere zeigt eine edle und reiche Gliederung in classisch durchgebildeten Formen, korinthische Pilaster mit originellen Schilfplatt-Kapitälen, dazwischen Wandnischen, die Bögen und Tonnengewölbe elegant stucchirt mit Ornamentbändern, welche Bildfelder einschliessen, in den Zwickeln schwebende Engel, den antiken Victorieen nachgebildet, die Kuppel mit rautenförmiger Cassettirung. Die Sculpturen, von der Hand Jean Goujon's, gehören wie die Kapelle selbst zu den wenigen noch ziemlich gut erhaltenen Theilen des Baues. Ausserdem ist nur noch das Hauptportal und der links sich anschliessende Flügel vorhanden.

An die Rückseite der Schlossanlage schliesst sich ihrer ganzen Breite nach ein enormes Gartenparterre, 400 Fuss breit bei etwa 250 Fuss Tiefe, auf drei Seiten von Arkaden in derber Rustika umgeben, »qui donne, sagt du Cerceau, au jardin un merveilleux esclat à la veuë.« Die Verbindung mit dem Herrenhause wurde durch eine breite Terrasse zwischen vorspringenden Pavillons bewirkt, von welcher man den Garten und die beiden grossen Parks mit ihren Alleen und Rasenflächen überschaute. Zwei Springbrunnen waren, in der Axe der beiden Pavillons, mitten im Garten angebracht. In den Gartenarkaden und den Terrassen waren die Fussböden mit reich gemusterten emaillirten Platten bedeckt. Ein Bruchstück derselben wurde in den vierziger Jahren ans Licht gezogen.[1] Man sieht, dass die ganze Anlage von fürstlicher Opulenz zeugte und völlig im Sinne der modernen Zeit gestaltet war. Als Nachklänge feudaler Schlossbauten sind nur die Wassergräben und festungartigen Mauern, sowie die kleinen erkerartig ausgekragten Thürmchen am vorderen Ende der beiden Schlossflügel zu bezeichnen. Auch ein runder Erker auf muschelartigem Gewölbe ausgekragt, zum Cabinet des Königs gehörend, dessen Construction de l'Orme im vierten Buch seiner Architektur mit besonderer Vorliebe behandelt, gehört hierher.

Zu den interessanteren Theilen des Schlosses rechnen wir endlich die Grabkapelle, welche Diana sich links vom Schlosse hatte erbauen lassen, und deren Zeichnung du Cerceau mittheilt. Es war ein kleiner Bau, aus einem länglichen Rechteck mit vorgelegter halbkreisförmiger Apsis bestehend, einschiffig, mit einem Tonnengewölbe bedeckt, von strengen schlichten Formen. Eine Brustwehr trennte das Vorderschiff vom Presbyterium, welches

[1] Abgeb. bei Rouyer et Darcel, l'art architectural, T. I, pl. 17.

auf jeder Seite zwei Reihen von Chorstühlen zeigte. Neben dem Chor traten, den Bau nach aussen kreuzförmig gestaltend, zwei Querarme, die im obern Geschoss eine Empore enthielten, mit ihren Treppenhäusern vor. Diese kleinen Seitenräume sind im Innern rund, mit vier Nischen erweitert und mit kleinen Kuppeln geschlossen. Die Façade der Kapelle zeigt streng klassische Formen. korinthische Pilaster, dazwischen Nischen mit Statuen, in der Mitte das Portal mit einer Attika und einem Rundfenster darüber. Dann über dem Gebälk mit ausgebauchtem Fries und Consolengesims eine hohe Attika mit dorischen Pilastern, der Mittelbau bekrönt von einem Aufsatz mit einem Sarkophag, vor welchem Engel mit Palmen Wache halten, und über dem sich eine Figur mit dem unvermeidlichen Wappen erhebt.

Ehe wir von dem Meisterwerk de l'Orme's scheiden, haben wir noch der prachtvollen Ausstattung des Schlosses zu gedenken. Dieselbe erstreckte sich, von demselben künstlerischen Geist entworfen und geleitet, über alle Theile des Baues, und gab diesem den Charakter unvergleichlicher Harmonie, den wir aus den begeisterten Schilderungen der Zeitgenossen erkennen.[1] Von den prachtvollen Decken, den holzgeschnitzten und gemalten Wandbekleidungen sind nur dürftige Spuren erhalten.[2] Ebensowenig ist von den emaillirten Fussböden übrig geblieben, zu welchen man die ausgezeichnetsten Künstler heranzog.[3] Von den Bildwerken Jean Goujons zeugt wenigstens noch die Kapelle, sowie die Brunnengruppe im Museum des Louvre. Zu den zahlreichen Thüren, sowie zu den Vertäfelungen der Wände hatte man die kostbarsten und seltensten Holzsorten verwendet. Was davon übrig ist,[4] trägt theils den Charakter einer kräftigen plastischen Behandlung in den derberen Gliederungen und reichen emblematischen Füllungen, welche diese Epoche liebte, theils zeigt sie mässiges Relief und mehr malerische Behandlung durch Intarsia mit Anwendung verschiedenfarbiger Holzsorten. Die künstlerische Vollendung des Ganzen erstreckt sich mit stets gleich bleibender Sorgfalt bis in die kleinsten Einzelheiten.

---

[1] Brantôme. Capit. Franç., art. Henry II (éd. Leyde 1699). T. II, p. 10): «Encore de ces deniers cette Dame n'en abusa point, car elle fit bastir et construire cette belle maison d'Anet, qui servira pour jamais d'une belle decoration à la France, qu'on ne peut dire une pareille, j'entens si par aucunes mains violentes elle n'est ruinée, ainsi qu'elle en fut à la veille dernièrement, lorsque le procez de Monsieur d'Aumale fut fait, à qui elle appartient par succession de sa mère, que tout ainsi que luy fut condamné à mourir, fut elle ainsi condamnée à estre razée et demoliée de fond en comble, dont c'eust été un grand dommage, et qu'en pouvoient mais les marbres et les pierres qui n'ont aucun sentiment?» — [2] Einige Beispiele in Pfnors Monographie. — [3] Eine schöne Probe giebt Pfnor. — [4] Vgl. Rouyer et Darcel, l'art architectural, Vol. I, pl. 27 und mehrere Tafeln bei Pfnor.

Uns, die wir an der feinen Anmuth griechischer Formen unsre Schönheitsbegriffe gebildet haben, wird es nicht leicht den Schöpfungen jener Zeit gerecht zu werden. Schnell stösst uns die schwere und zum Theil schon barocke Ausdrucksweise zurück und wir sind geneigt, von diesen Werken uns verletzt abzuwenden. Aber wir begehen damit ein schweres Unrecht gegen den Genius jener grossen Meister, die so ernst und hoch von ihrer Kunst dachten, so Herrliches in ihr geschaffen haben. De l'Orme spricht sich an zahlreichen Stellen seines Buches deutlich genug über das Wesentliche in der Architektur aus. An einer Hauptstelle [1] sagt er: »J'ay tousiours esté d'avis qu'il vaudroit mieux à l'architecte, ne sçavoir faire ornements ne enrichissements de murailles ou autres, et entendre bien ce qu'il fault pour la santé et conservation des personnes et de leur biens. Ce qu'auiourd'huy est pratiqué tout au contraire ...... Je ne dy pas qu'il ne soit convenable et fort bon de faire tresbeaux ornements et fassades enrichies pour les Roys, Princes, et Seigneurs, quand ils le veulent ainsi. Car cela donne un grand contentement et plaisir à la veuë: principalement quand telles fassades sont faictes par symmetrie et vraye proportion. et les ornements appliquez en un chacun lieu, ainsi qu'il est necessaire et raisonnable ...... Pour-ce ie conseille à l'Architecte, et à tous qui font profession de bastir, qu'ils s'estudient plustost à cognoistre la nature des lieux, que à faire de tant beaux ornements, qui le plus souvent ne servent que de filets à prendre les hommes, ou ce qui est dans leurs bourses ...... Aussi ie ne voudrois point que les dicts ornements des faces empeschassent, qu'on ne peust donner les vrayes mesures qu'il fault à une salle ou chambre, et aussi qu'on ne peust mettre les portes, fenestres et cheminées aux lieux plus commodes et necessaires, sans y rien faire par contrainte, ains plustost par les moiens de l'art et de nature.«

Diese Grundsätze hat der Meister an seinen Bauten entschieden zur Geltung gebracht, und wer zweckmässige Anlage und Eintheilung, wohlabgewogenen Gegensatz der Massen, wirkungsvolle Bewegung des Gesammtumrisses, edle Verhältnisse und rhythmische Gliederung zu würdigen weiss, wird überall den grossen Architekten erkennen. Wem aber ein unhellenisch profilirter »Eierstab« alle diese Vorzüge verdecken kann, dem ist überhaupt nicht zu helfen.

---

[1] Le premier tome de l'architecture, liv. I, chap. VIII, im Anfang.

§. 65.

Die Tuilerien.

Die grossartigste Aufgabe seines Lebens wurde de l'Orme zu Theil, als Katharina von Medici ihn mit dem Bau eines neuen Schlosses bei Paris betraute. Bei dieser Aufgabe hatte der Meister sichtlich sein ganzes Können und Wissen zur Geltung zu bringen gesucht, aber sein gewaltiger Plan, den du Cerceau[1] mittheilt, und der etwa das höchste Ideal des damaligen Palastbaues verwirklicht haben würde, blieb nicht bloss unausgeführt, sondern selbst das, was ihm zu verwirklichen gestattet war. wurde später fast bis zur Unkenntlichkeit entstellt. Wir sind auf die leider ungenügenden Zeichnungen du Cerceau's angewiesen. wenn wir uns ein Bild von den Absichten des Künstlers machen wollen.

Um 1564 beschloss die Königin, in der Nähe des Louvre, westlich vor den Thoren und Wällen der Stadt, sich einen neuen Palast erbauen zu lassen, der von den Ziegeleien, welche damals dort lagen, den Namen der Tuilerien erhielt. Die Ausführung des Baues übertrug sie Philibert de l'Orme, der bis zu seinem Tode das Werk fortführte und dann seit 1570 durch Jean Bullant ersetzt wurde. Aber schon 1572 gab die Königin den Plan auf, weil ihr Astrolog ihr verkündet hatte, sie müsse sich vor St. Germain hüten, wenn sie nicht von einem Gebäude erschlagen werden wollte. Da nun die Tuilerien zur Pfarre von St. Germain l'Auxerrois gehörten, so gab die abergläubische Katharina das Unternehmen auf. Was von de l'Orme ausgeführt worden ist, wird auf unserem kleinen Plan (S. 190) mit (8) bezeichnet. Es ist der jetzige Mittelpavillon mit den anstossenden Flügeln. Die Eckpavillons dagegen (9) darf man wohl Jean Bullant zuschreiben.

Vergleichen wir nun mit diesen ärmlichen, dazu noch schlimm verballhornten Bruchstücken den imposanten Plan, welchen de l'Orme seinem Bau zu Grunde legte (Fig. 65). Der Palast sollte danach ein Rechteck von 816 zu 504 Fuss umfassen. Der Haupteingang lag an der Stadtseite bei D, ungefähr wo heute der Triumphbogen steht. Aus dem grossen dreischiffigen äussern Vestibül gelangte man durch ein kleineres inneres in den Haupthof A, der auf beiden Seiten mit Arkaden eingeschlossen war. Vier kleinere Höfe, dazwischen zwei Amphitheater, wohl für Spiele und Festlichkeiten bestimmt, trennten die beiden mittleren Querflügel von den beiden äusseren Galerien, unter denen

---

[1] Les plus excellents bastimens, Vol. II. Vgl. damit Blondel, arch. Franç., Vol. IV.

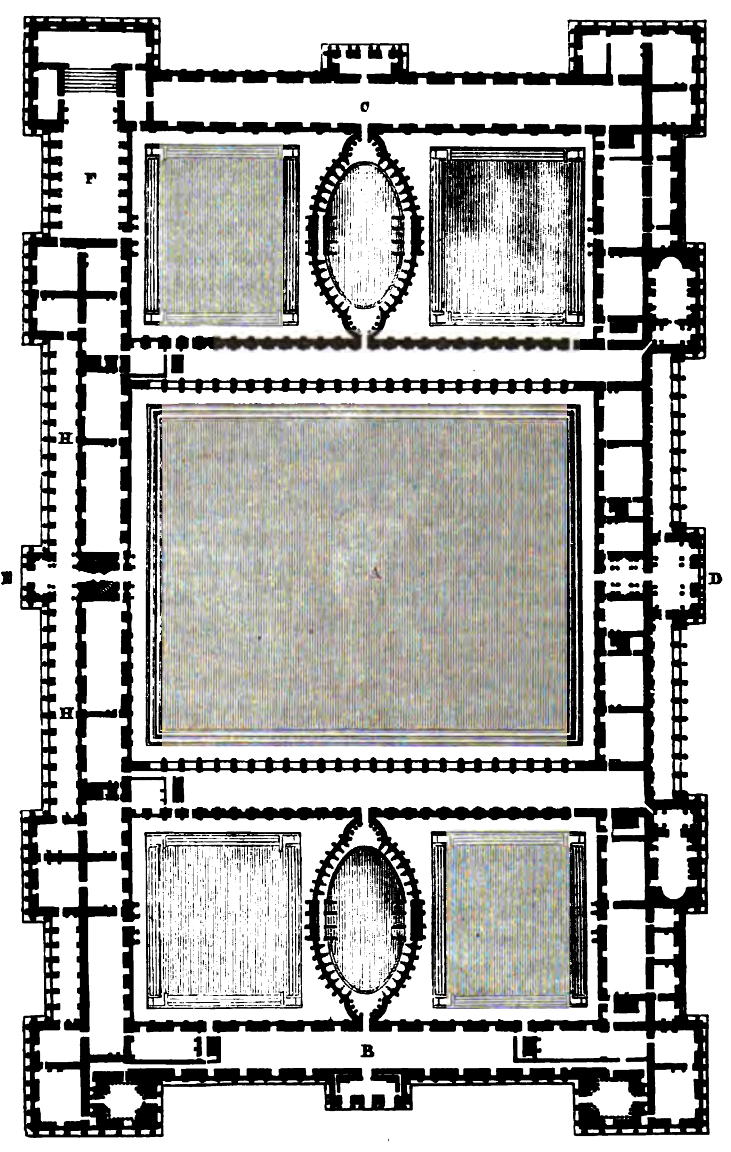


Fig. 65. De l'Orme's Plan der Tuilerien. (Du Cerceau.)

C gegen die heutige Rue de Rivoli, B gegen den Fluss liegt. Von der Gartenseite führte der Eingang E in die jetzt vermauerten Arkaden H und dann in die ebenfalls nicht mehr vorhandene

prachtvolle Haupttreppe, die in doppeltem Lauf kreisförmig emporstieg. Die Wohngemächer vertheilten sich auf die beiden langen Hauptflügel der westlichen Gartenseite und der östlichen Stadtseite, zwischen denen die vier Querflügel als Galerieen und Arkaden die Verbindung herstellten. Gewaltige Pavillons auf den Ecken, zu denen auf den Langseiten in wohl gemessenem Abstand drei andere, auf den Schmalseiten je einer kam, sollten dem Bau nicht bloss eine wirksame Abwechselung der Massen, sondern im Innern die wünschenswerthe Vermehrung der Räume geben.

Wenn Viollet-le-Duc[1] den Plan als unpraktisch verwirft, weil die innere Eintheilung sich von der bis dahin in Frankreich gültigen entfernt, so scheint er uns im Unrecht. Man darf nicht vergessen, dass es sich hier zum ersten Mal um einen Palast handelt, in welchem das Königthum selbst, offiziell gleichsam, mit seinem ganzen Hofstaat residiren und repräsentiren will, während alle Schlösser Franz I einen privaten Charakter tragen und mehr auf die persönlichen Neigungen und intimeren Umgebungen des Fürsten berechnet sind. Der Plan der Tuilerien bietet in zwei Gruppen eine für einen grossen und glänzenden Hofhalt reichlich genügende Anzahl grösserer und kleinerer Gemächer, zu denen noch der schön disponirte Festsaal F kommt. Die Räume sind ausserdem durch genügende Degagements und Nebentreppen verbunden, und bei dem ungemein rationellen Geist de l'Orme's und dem eingehenden Interesse, welches die Königin an künstlerischen Unternehmungen hatte, lässt sich voraussetzen, dass das Programm wohl durchdacht war. Ausdrücklich wird uns diess sogar von de l'Orme selbst bezeugt:[2] »Ainsi qu'on voit auiourd'hui estre faict au palais de la maiesté de la Royne mère, à Paris, laquelle . . . . . a voulu prendre la peine, avec un singulier plaisir, d'ordonner le departiment de sondit palais, pour les logis et lieux des salles, antichambres, chambres, cabinets et galleries, et me donner les mesures des longueurs et largeurs.« Wenn wir also seinen Plan nicht vollständig mehr erklären können, so liegt die Schuld davon nur an den ungenügenden Ueberlieferungen.

Dieselbe Stelle seines Buches giebt Rechenschaft über die architektonischen Formen des Baues. Offenbar verlangte die Königin[1] möglichste Pracht der Ausführung, und der Architekt bewies, dass er dieser Forderung zu genügen vermöge (Fig. 66). Er begann mit der Gartenfaçade. Der mittlere Pavillon, für

---

[1] Entretiens, V. I, p. 361. — [2] Architecture, liv. I, chap. VIII, f. 20. — [3] De l'Orme, ibid.: «d'abundant elle a voulu aussi me commander faire plusieurs incrustations de diverses sortes de marbre, de bronze doré, et pierres minerales, comme marchasites incrustées sus les pierres de ce païs, tant au faces du palais et par le dedans que par le dehors.»

den Eingang bestimmt, wurde mit den beiden doppelt so breiten Seitenpavillons im Erdgeschoss durch offene Arkaden verbunden, dreizehn an jeder Seite. Sie bestehen auf dem von du Cerceau mitgetheilten Grundriss aus Bogenhallen auf Pfeilern mit vor-

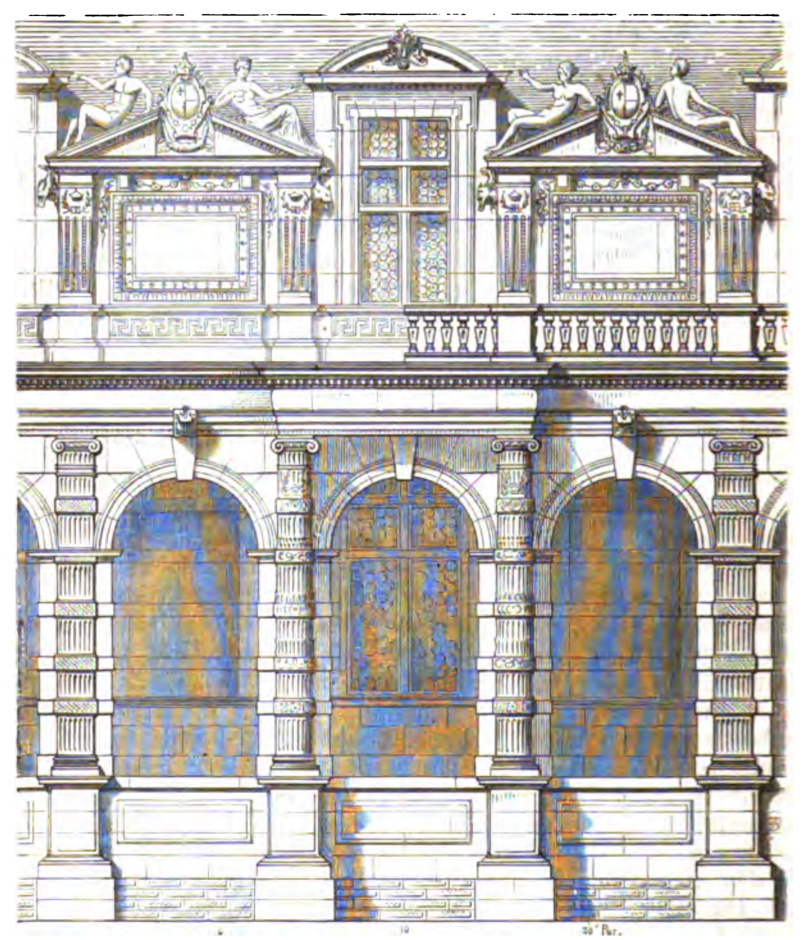


Fig. 66. Tuilerien. Theil von de l'Orme's Gartenfaçade. (Du Cerceau und V.-le-Duc.)

tretenden Säulen. Der Aufriss der Façade, den du Cerceau giebt, zeigt aber eine Abweichung, die einer lebendigeren, rhythmischeren Gliederung förderlich war. Es wechseln nämlich stets ein paar Säulen mit einem Pilasterpaar, und da über den Säulen auch die Gebälke mit dem Gesimse vorspringen, so ergab sich schon daraus eine fein abgewogene Wechselwirkung. Die Arkaden

schlossen im oberen Geschoss mit einer flachen Terrasse, die durch ein kräftiges durchbrochenes Geländer eingefasst wurde. Das obere Stockwerk ist, vielleicht im Hinblick auf die ländliche Lage und Umgebung, als Dachgeschoss in Form einer hohen Attika behandelt. Hier hat der Architekt dasselbe Gesetz rhythmischen Wechsels zur Geltung gebracht, wie am Erdgeschoss. Ueber den Arkadenstellungen des letztern ist jedesmal ein Fenster mit bogenförmiger Giebelkrönung angebracht, daneben folgt ein geschlossenes niedrigeres Wandfeld mit geradem Giebel, auf welchem Statuen ruhen und in dessen Mitte ein Wappen prangt. Die Pavillons erhielten noch ein zweites Stockwerk, im Erdgeschoss Säulen, in den oberen Pilasterstellungen; doch theilt du Cerceau nur den mittleren Pavillon, und auch von diesem nur das Erdgeschoss mit.

Zu den edlen und grossartigen Verhältnissen, der trefflich durchdachten rhythmischen Bewegung der Massen, der lebendig betonten Gliederung fügt de l'Orme im Einzelnen eine Feinheit der Durchbildung, mit der er sich auch als Meister eleganter Decoration bewährt. Bei der Pilaster- und Säulenstellung des Erdgeschosses wendet er den ionischen Styl, aber in jener Umwandlung an, die er als »französische Ordnung« erfunden und zuerst bei der Kapelle von Villers Cotterets angewendet hatte. Er setzt seine Säulenschäfte aus einzelnen Stücken zusammen, und die cannelirten Trommeln verbindet er durch breite Marmorbänder. Auf letzteren bringt er symbolische Ornamente an, Lorbeerblätter und Keulen als Embleme der Stärke, von verknoteten Schnüren, Zeichen des Wittwenstandes, umschlungen. Diese Ornamente, geschmackvoll entworfen und aus dem feinen Material in zartem Relief gearbeitet, bilden einen wohl überlegten Gegensatz mit den tief ausgearbeiteten Canneluren der Säulentrommeln. Aehnlicher Reichthum der Decoration, noch gesteigert durch figürliche Bildwerke, herrscht am oberen Geschoss. Unter den Emblemen bemerkt man den häufig wiederkehrenden Namenszug Heinrichs und seiner Gemahlin.

Die Hoffaçade, welche du Cerceau ebenfalls giebt, zeigt ähnliche Eintheilung und Behandlung, die nur im Erdgeschoss dadurch vereinfacht ist, dass die Arkaden fortfallen und ausschliesslich Pilaster angewandt sind. Eine originelle Anordnung bemerkt man an dem ersten Fensterpaar zu beiden Seiten des Mittelbaues. Hier sind im oberen Geschoss die ausnahmsweise dicht neben einander angebrachten beiden Fenster durch gemeinsamen Giebel, auf welchem Statuen ruhen, bekrönt: eine Anordnung, die in Verbindung mit dem mittleren Pavillon von trefflicher Wirkung sein musste. Die späteren taktlosen Umgestaltungen haben von der edlen Architektur de l'Orme's kaum einen Schatten übrig gelassen. Wäre der Palast nach seinen

Plänen vollendet worden, so dürfte kein anderes Königsschloss an Grossartigkeit und Schönheit mit ihm sich messen.

Die Pavillons, welche Jean Bullant den beiden Flügeln des de l'Orme'schen Baues hinzufügte, schliessen sich in Anlage, Eintheilung und Behandlung dem Mittelbau an; doch sind auch sie von späteren Umgestaltungen so übel betroffen worden, dass über den Werth der Arbeiten Bullants ein Urtheil nicht mehr möglich ist. Nur so viel erkennt man noch, dass er als verständiger Künstler eine harmonische Gesammthaltung erstrebte und fern von der Rohheit derjenigen war, welche später durch Aufführung der Kolossalordnung auf den Ecken und an der Flussseite die ursprüngliche Architektur sowohl der Tuilerien als der Louvregalerie aufs Empfindlichste beeinträchtigten.

§. 66.

Das Schloss von St. Maur.

Wenn wir die Reihe der Werke de l'Orme's mit St. Maur abschliessen, so müssen wir daran erinnern, dass wir es mit einer Schöpfung seiner jungen Jahre zu thun haben. Kurz vor dem Tode Franz I begann er für seinen Gönner, den Cardinal du Bellai, den Bau des Schlosses, welches nachher in die Hände der Katharina von Medici kam und unter seiner Leitung bedeutend vergrössert wurde. Heute ist nichts mehr von dem Bau vorhanden.

St. Maur [1] liegt zwei Meilen von Paris bei Vincennes an der Marne. Das Schloss (Fig. 67) bildete beinahe ein Quadrat, auf den vier Ecken durch gewaltige Pavillons flankirt, die auf drei Seiten durch Bogenhallen auf Pfeilern im Erdgeschoss wie in den oberen beiden Stockwerken verbunden wurden. An der Seite des Eingangs fehlte diese Verbindung, und statt der Arkaden war ein mittlerer Pavillon angelegt, der die imposante dreischiffige Thorhalle enthielt. Gegen den Hof öffnete sich dieselbe auf eine Arkade, welche beiderseits auf eine Treppenanlage mündete. Niedrige Pfeilerhallen mit geradem Gebälk zogen sich um die drei anderen Seiten des Hofes und trugen im ersten Geschoss eine Terrasse, welche zur Verbindung der Zimmer diente. In der Mitte jedes dieser drei Flügel war eine Haupttreppe mit gerade ansteigendem Lauf angebracht. Jede der dadurch gebildeten vier Gebäudemassen war in wahrhaft vornehmer Weise aus grossen Sälen und mehreren geräumigen Zimmern mit den nöthigen Nebengemächern zusammengesetzt. Nach der vorderen Seite lag ein ausgedehnter äusserer Hof, auf vier Seiten von

[1] Du Cerceau, Vol. II.

Dienstwohnungen umschlossen. Links neben dem Hauptbau dehnte sich, an den Fluss stossend, ein Fruchtgarten aus; an die Rückseite aber schloss sich ein ungeheures Gartenparterre, aus zweiundvierzig verschieden verzierten Feldern bestehend. Wie wir durch du Cerceau erfahren, hatte der Cardinal nur einen Flügel des Gebäudes ganz vollendet; die Königin aber beschloss den Bau weiter zu führen und zu vergrössern und de l'Orme hatte ein Modell des Ganzen ausgearbeitet.[1] Die Hoffaçaden zeigten anfangs nur ein Stockwerk, mit doppelten korinthischen Pilastern, in den Ecken mit Säulen derselben Ordnung belebt; darüber

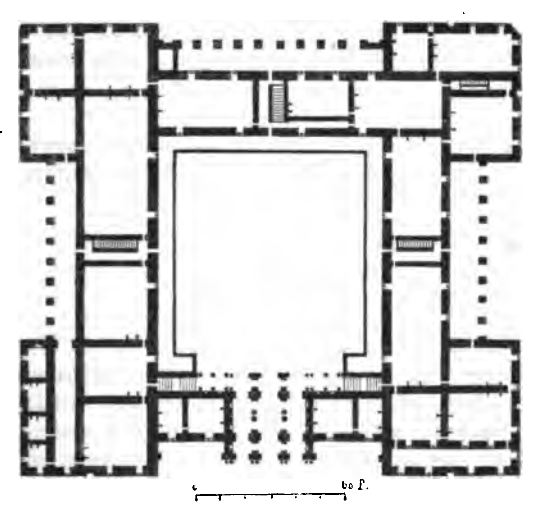


Fig. 67. Schloss St. Maur. Erdgeschoss. (Du Cerceau.)

eine schlichte Attika mit dem abschliessenden Gesimse. Die Königin liess später ein zweites Geschoss aufsetzen.

Trägt diese Architektur das Gepräge einer streng classischen Einfachheit, so nimmt das Aeussere den Charakter des Derben, selbst Trockenen an. Sämmtliche Ecken und Fenstereinfassungen, sowie die Arkadenbögen sind in Rustika ausgeführt und selbst die korinthischen Säulen, mit denen im unteren Geschoss die Ecken etwas seltsam umrahmt werden, müssen sich dieser Behandlung fügen. Sogar die Schlote der hohen Schornsteine sind in Rustika durchgeführt. Wir erinnerten schon daran, dass damals die Architekten in dieser Bauweise den ländlichen Charakter

[1] De l'Orme in seinem Livre d'architecture, VIII, ch. 17, fol. 251 sagt selbst von diesem Bau: «lequel auiourd'huy se continue et acheue par la maiesté de la Royne mère, d'une façon bien autre et beaucoup plus riche et logeable. qu'il n'auoit esté encommençé et ordonné.»

ausgesprochen glaubten. Reichere Formen, aber in barock spielender Weise, sind an den Dachfenstern zur Verwendung gekommen. Das Hauptstück aber ist der breite und hohe antike Tempelgiebel mit figürlichem Schmuck, aber zugleich von zwei Bogenfenstern durchbrochen, der sich über die ganze Arkadenreihe des Mittelbaues ausspannt; eine Neuerung, die man der noch frischen Begeisterung für die in Italien gewonnenen antiken Anschauuungen zu Gute halten muss. Du Cerceau sagt: »sur lequel est assis un Frontispice, qui est bien un ordre et manière Antique, et esclatant à nous, qui n'en avons point faict en nostre France de si grand.« Wir Heutigen finden es freilich unpassend und unschön, um so mehr, da es mit den steilen Dächern der Pavillons — de l'Orme hat jede Ecke durch zwei gesonderte Dächer als einen Zwillingspavillon gestaltet — einen Widerspruch bildet.

Steht indess der Künstler in diesem Jugendwerk minder bedeutend da, so haben die Schöpfungen seiner reiferen Jahre ihn uns in voller Meisterschaft gezeigt.

§. 67.

Jean Bullant.

Eine in mancher Hinsicht an de l'Orme erinnernde Erscheinung ist Jean Bullant, von dessen Leben wir freilich nur spärliche Kunde haben. Sein Geburtsort scheint Ecouen, das er mit dem Hauptwerk seiner künstlerischen Thätigkeit zu schmücken bestimmt war. Auch bei ihm dürfen wir annehmen, dass seine Geburt um 1515 fällt. Wie de l'Orme war er in seiner Jugend in Italien, um dort die Werke der alten und neuen Meister zu studiren. In seiner Schrift über die Architektur erzählt er selbst, dass er in Rom die mitgetheilten Zeichnungen nach der Antike aufgenommen habe.[1] Es findet sich darunter eines jener prachtvollen korinthischen Kapitäle vom sogenannten Tempel des Jupiter Stator[2] (Dioskurentempel im Forum), welches er im grossen Porticus des Hofes zu Ecouen genau nachgebildet hat. Ein Beweis, dass die Erbauung des Schlosses nach seiner italienischen Reise fällt.

Es steht zu vermuthen, dass sein Gönner, der Connetable von Montmorency, welchem Ecouen gehörte, früh auf sein Talent aufmerksam gemacht, ihn nach Italien geschickt habe. Gewiss ist, dass der Connetable, als er während der Zeit seiner Un-

---

[1] Reigle generalle d'architecture, in der Dedication und der Vorrede; « ...... que i'ai mesurées à l'antique dedans Rome»; « ...... que moy mesmes les ay mesurez et practiquez.» — [2] Ibid. Fol. E. VIII.

gnade von 1541 bis 1547 in Ecouen wohnte, den Entschluss fasste, das alte Schloss umzubauen und durch Bullant ein neues aufführen zu lassen. Mit dieser grossen Unternehmung begründete der Architekt seinen Ruf und gewann, als mit dem Regierungsantritt Heinrichs II Montmorency wieder zur Macht gelangte, bald die Gunst des Königs, der ihn durch einen Erlass vom 25 Oktober 1557 zum Generalinspektor sämmtlicher Bauten der Krone ernannte.[1] Sofort nach dem Tode Heinrichs II fiel er gleich de l'Orme in Ungnade und musste einer Kreatur der Katharina Namens François Gannat weichen.[2] Von 1559 bis 1570 blieb er, wie es scheint, ohne weitere Aufträge, wie er denn selbst sagt, der Connetable habe ihn immer beim Bau seines Schlosses verwendet, weil er sonst meistens ohne andere Beschäftigung gewesen.[3] Er nahm seinen Wohnort in dem stillen Ecouen uud beschäftigte sich, ähnlich wie de l'Orme, mit theoretischen Untersuchungen und literarischen Arbeiten.

Das erste Werk, welches man dieser Musse verdankt, erschien unter dem Titel: »RECVEIL D'HORLOGIOGRAPHIE, contenant la description, fabrication et usage des horloges solaires, Paris 1561«. Er nennt sich darin Architekt des Connetable von Montmorency, dem er dieses und das folgende Buch gewidmet hat. Im nächsten Jahre 1562 erschien sein »PETIT TRAICTE DE GEOMETRIE«, mit welchem das frühere Werk dann zu einem Ganzen verbunden wurde. Mit zahlreichen Holzschnitten ausgestattet, geben diese Schriften den Beweis der wissenschaftlichen Studien und der ernsten Neigung zur Theorie, welche ihn ähnlich wie de l'Orme auszeichnete. Seine Hauptarbeit auf diesem Gebiet ist aber die 1564 herausgegebene, dem Sohne des Connetable gewidmete, 1568 und später noch öfter neu aufgelegte: »REIGLE GENERALLE D'ARCHITECTURE des cinq manières de colonnes, a sçavoir Tuscane, Dorique, Ionique, Corinthe et Composite à l'exemple de l'antique suiuant les reigles et doctrine de Vitruue.«

Diese Arbeiten freilich sind weder so umfassend, noch von der selbständigen Bedeutung, wie jene de l'Orme's[4], welchem er auch in allgemein wissenschaftlicher Bildung nachsteht. Aber die Bescheidenheit, mit der Bullant sich überall ausspricht, beweist, dass er zugleich weit von jeder Ueberhebung entfernt war. Ueberhaupt ist seine Stellung eine bescheidnere, und er war niemals wie de l'Orme Abt, Canonicus, königlicher Rath und

[1] De Laborde, la renaiss. des arts, V. I, p. 453. — [2] Ibid. p. 458. — [3] Reigle generalle, in der Dedication: «d'autant que la pluspart du temps me restoit sans autre occupation». — [4] Schon dem äussern Umfange nach nicht, da Bullant's Schrift in der ersten Auflage 24 Folioblätter, de l'Orme's Werk deren 283 enthält.

Almosenier. Die gelehrte Bildung, die wir bei jenem angetroffen, vermissen wir bei Bullant, und er sagt selbst in der Widmung seiner Schrift über die Geometrie: »Monseigneur, je vous prie que si vous trouvez quelque faute à la lettre et langage, vouloir excuser la rudesse et malaornement de mondit langage, parce que je ne suis latin.« Und in seiner Architektur, »quelque simple et mechanique qu'il soit,« entschuldigt er sich wegen seines »petit entendement à comprendre ès livres de Vitruue«. Bullant beschränkt sich denn auch, — da er sein Buch nur geschrieben, »pour les ouvriers, car les hommes doctes en cest art n'ont besoing de mes escripts« —, auf Darstellung der verschiedenen Säulenordnungen, die er aber mit ausserordentlicher Genauigkeit nach geometrischen Formeln und Gesetzen entwerfen lehrt, so dass sein Buch in der That für die Praxis damals von erheblichem Werth gewesen sein muss. Wir sehen auch aus diesem Beispiel, welch ernste Mühe zu jener Zeit jeder Architekt sich mit dem gründlichen Studium seiner Kunst, namentlich mit der Erforschung der Verhältnisse gegeben hat. Auf der letzten Seite entlässt er den Leser mit einem Quatrain und einem Sonett, in welchem es u. a. heisst:

»Si qu'or' auant on voye en-my la France
Maints beaux Pallais d'orgueilleuse apparence
Ne ceder point aux Babyloniens.«

Mit dem Jahre 1570 hörte die königliche Ungnade auch für Bullant auf. Er wurde zum Architekten Katharina's und zum Aufseher ihrer Bauten ernannt, und da de l'Orme eben gestorben war, trat er als dessen Nachfolger bei den Tuilerien ein[1]. Ausserdem musste er für die Königin, als diese aus Aberglauben den Bau des Palastes liegen liess, ein neues Stadtschloss, das Palais de la Reine, später Hôtel de Soissons genannt, aufführen. Es wurde später durch die Kornhallen verdrängt, in deren Mauerwerk sich noch eine kolossale korinthische Säule davon erhalten hat. Da in demselben Jahre mit de l'Orme auch Primaticcio starb, so wurde er an dessen Stelle zum Aufseher der königlichen Bauten ernannt und leitete als solcher nicht bloss die Arbeiten von Fontainebleau[2], sondern auch die Ausführung der Königsgräber in St. Denis. Er wird in den Rechnungen als »ordonnateur de ladicte sepulture« bezeichnet[3]. Auch am Schlosse

[1] Ueber seine Betheiligung bei diesem Bau vgl. oben §. 65. — [2] De Laborde, la renaiss. Vol. I, p. 462: «A maistre Jean Bullant, controleur desdicts bastimens, la somme de 200 liv., pour une demie année de ses gages.» — [3] Ibid. p. 585: «A mre. Jehan Bullant, architecte du Roy, pour ses gaiges et appointements d'ordonnateur de ladicte sepulture, durant dix mois quinze jours, 523 liv.»

St. Maur, welches die Königin ansehnlich vergrössern liess, finden wir ihn beschäftigt [1].

Bullant machte im October 1578, krank und schwach, in Ecouen sein Testament und starb dort am 10. desselben Monats [2]. Er hinterliess eine Frau mit neun Kindern. Einen Monat vorher war Pierre Lescot verschieden, und so blieb von den grossen Meistern, welche die Bewegung der Renaissance in Frankreich zu ihrer Vollendung geführt, nur du Cerceau übrig, auch dieser bald auf fremder Erde sein Leben endend.

§. 68.

Das Schloss Ecouen.

Ecouen liegt fünf Meilen nördlich von Paris, in einem von Hügeln eingeschlossenen Thale, umgeben von prachtvollen Baumgruppen. Als der Connetable von Montmorency durch Bullant die feudale Burg abbrechen und ein neues Schloss errichten liess, war es offenbar seine Absicht, an Grossartigkeit und Pracht der Anlage mit den glänzendsten königlichen Bauten zu wetteifern. In Bullant fand er den geeigneten Meister, der noch voll von den Eindrücken Italiens ein Werk schuf, das zu den ersten seiner Zeit gerechnet werden muss. Glücklich durch die Stürme der Revolution bis auf unsere Tage gerettet, gehört es zu den wenigen fast vollständig erhaltenen Schlössern jener Epoche. Nur das Hauptportal mit seinem Triumphbogen wurde durch einen späteren Besitzer abgerissen, um einige tausend Franken zu seiner Ausbesserung zu ersparen. Napoleon I gab dem Schlosse die Bestimmung einer Erziehungsanstalt für die Töchter der Ehrenlegionaire, und noch jetzt dient es nach kurzer Unterbrechung diesem Zweck.

Das Schloss [3] bildet ein mächtiges Viereck, welches sich um einen beinahe quadratischen Hof von 70 zu 60 Fuss gruppirt

---

[1] A. Berty, les grands architectes, p. 160. — [2] Ein gelehrter Forscher der Picardie, H. Dusevel, in seinen «Recherches historiques sur les ouvrages exécutés dans la ville d'Amiens par des maitres d'oeuvre pendant les XIV, XV et XVI siècles» (Amiens, 1858) hat aus den Archiven ermittelt, dass ein Meister Jehan Bullant, der mehrmals in den Rechnungen vorkommt, 1574 Architekt der Stadt Amiens war, in dieser Stellung aber den Behörden Anlass zu Klagen gab, weil er die Arbeiter dadurch, dass er ihnen oft aus einem Buche vorlas, zum Müssigsitzen verleitete. Da an eine Identität mit unsrem Jean Bullant nicht zu denken, haben wir es in dieser anziehenden Notiz offenbar mit einem Namensvetter und Kunstverwandten des Meisters von Ecouen zu thun. Vgl. A. Berty, a. a. O. p. 160 ff. — [3] Aufnahmen bei du Cerceau, Vol. II, bei Baltard, Paris et ses environs (14 Tafeln) und bei Rouyer et Darcel, l'art architect. Vol. I, pl. 43—47 (Einzelheiten der Ausstattung).

(Fig. 68). Auf den Ecken springen hohe Pavillons als gewaltige Einfassung vor, in den äusseren Winkeln mit kleinen runden Treppenthürmen, den letzten Reminiscenzen mittelalterlicher Auffassung, flankirt. Auf drei Seiten, vorn, links und an der Rückseite, umgeben Wassergräben den Bau; an der rechten Seite schliesst ihn eine grosse Terrasse ein. Kleinere Terrassen, inner-

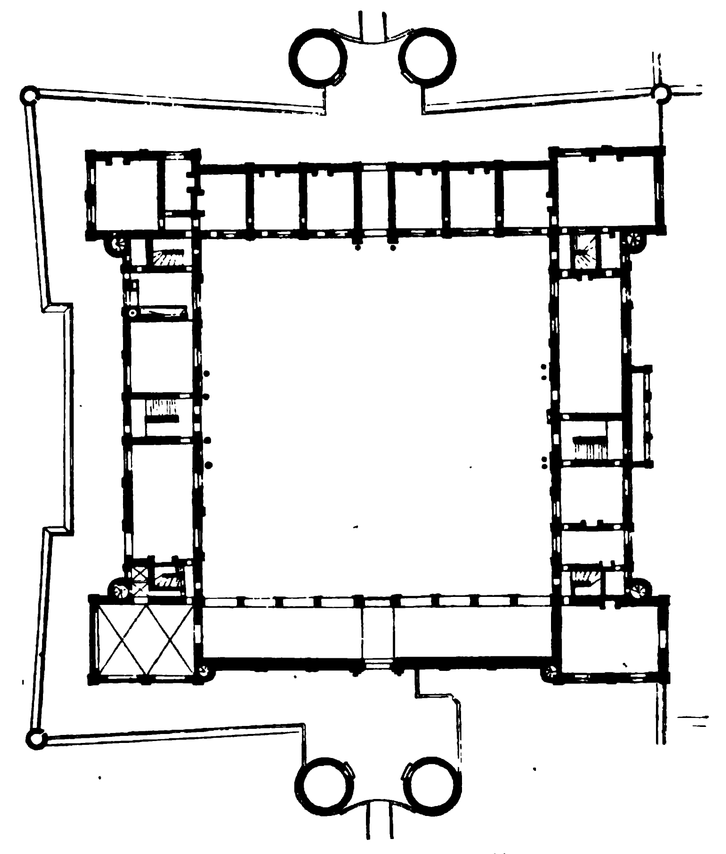
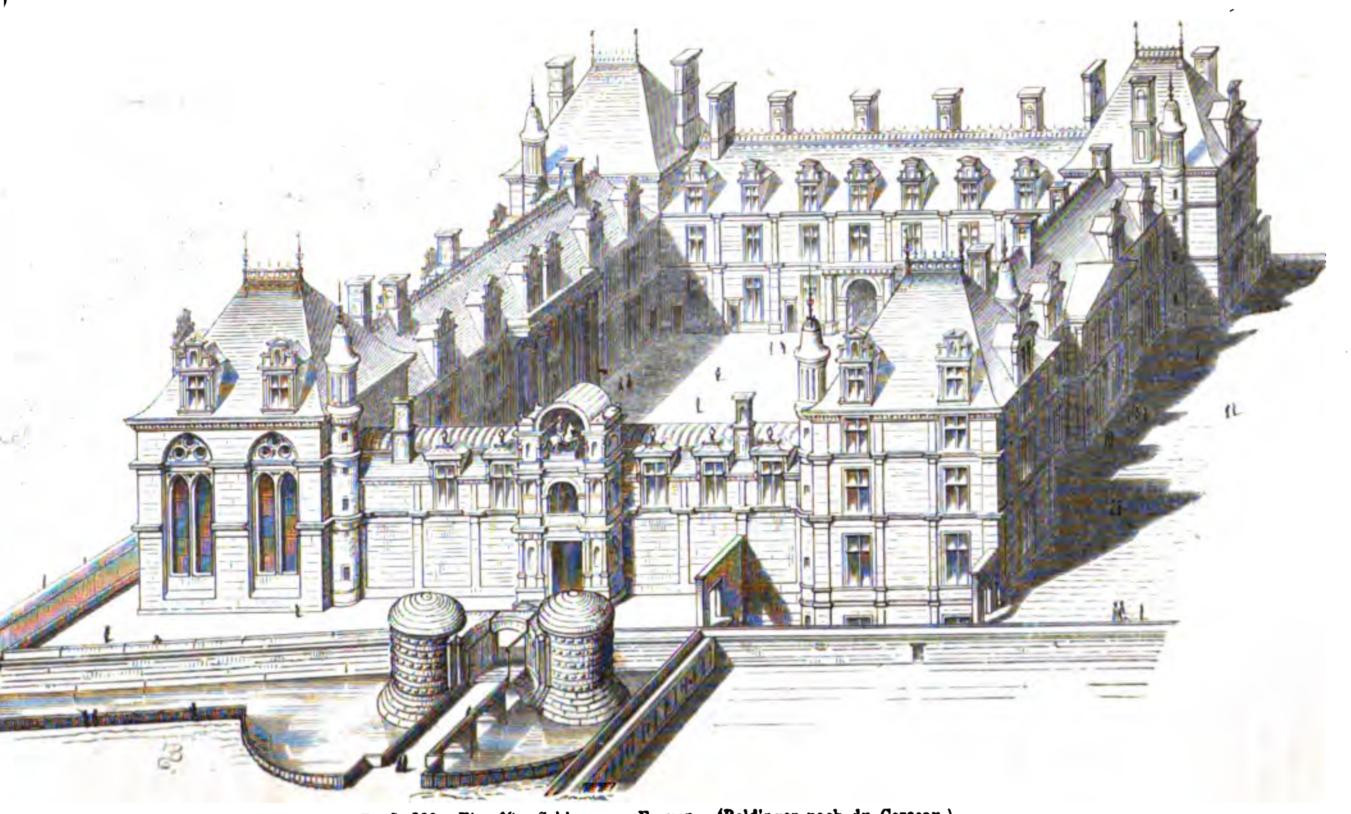


Fig. 68. Schloss Ecouen. (Baltard.)

halb der Gräben den Bau unmittelbar umgebend, beherrschen den Blick über Gärten, Park und Waldung. Ein Garten, rings von Mauern umschlossen, die an zwei Seiten eine Nischenarchitektur zeigen, lehnt sich an die vordere rechte Seite der Hauptfaçade, die Terrassen und den Graben bis hart an den Haupteingang durchschneidend. Vorn und an der Rückseite führen Zugbrücken zu festungsartigen Eingängen, welche durch kurze in Rustika



Zu S. 229. Fig. 69. Schloss von Ecouen. (Baldinger nach du Cerceau.)

ausgeführte Thürme geschützt werden. Von den vier Flügeln, aus denen der Bau besteht, enthält der vordere nur eine lange Galerie, die sich mit Pfeilerarkaden gegen den Hof öffnet. Die beiden Seitenflügel sind in grössere Zimmer und Säle abgetheilt und haben jeder in der Mitte eine Haupttreppe mit geradem Lauf. Kleinere Treppen liegen in den vier Ecken. Der Flügel der Rückseite ist in eine Reihe von Wohngemächern getheilt, von denen das grösste 24 zu 18 Fuss misst. Von den Pavillons enthält der an der linken Ecke der Vorderseite gelegene die Kapelle, die ihre eigene Treppe und Sakristei hat. Die drei andern sind zu grösseren und kleineren Wohnräumen eingerichtet. Die Anlage spricht sich überall klar und übersichtlich aus; die Verbindung der Räume ist zweckmässig und durch die zahlreichen Treppen überall leicht zugänglich. Wie in den meisten Schlössern der Zeit ist auch hier Bedacht darauf genommen, eine Anzahl selbständiger Wohnungen, zum mindesten aus zwei zusammenhängenden Zimmern bestehend und mit eigenem Ausgang versehen, zu gewinnen.

Für die architektonische Charakteristik hat der Künstler manche Elemente der früheren französischen Architektur aufgenommen, sie aber dem Gesetz der Symmetrie und den Formen der Renaissance unterworfen (Fig. 69). Die runden Eckthürmchen mit ihren Laternen, die steilen Dächer mit den zierlichen Bleikrönungen, die hohen Schornsteine mit der strengen Pilaster- und Bogengliederung, namentlich aber die Dachfenster mit ihrer Einfassung von Pilastern, bekrönt von einem mehr oder minder reichen Aufbau, gehören hieher. An den verschiedenen Theilen des Gebäudes sind die Abschlüsse dieser Lucarnen mit gutem Bedacht variirt: an der leichten einstöckigen Galerie des vorderen Flügels haben sie eine spielend dekorative Form, an dem rechten Seitenflügel, der auf die grosse Terrasse hinausgeht und durch einen loggienartigen mit antikem Giebel bekrönten Mittelbau ein mehr classisches Gepräge gewinnt, sind sie mit einfachen Bogengiebeln geschlossen. An den hohen Pavillons und den Hoffaçaden haben sie kleine Nischen mit Statuen, Pilastereinfassungen und in der Mitte antikisirende Giebel. Vollends dem gothischen Styl huldigte Bullant bei der Kapelle, ein Beweis, wie lange für religiöse Bauten selbst diese Zeit noch an der traditionellen Form festhielt. Im Ganzen erkennen wir aus all diesen Zügen, dass Bullant in seinem Erstlingswerk eine zwischen der alten und der neuen Zeit vermittelnde Stellung einnimmt, während de l'Orme in dem seinigen (Anet) ausnahmslos der classischen Richtung huldigt, die grossen Eckpavillons beseitigt, die Einheit der Horizontalen auch bei den Dächern betont, die Kapelle in streng classischer Weise durchführt und nur geringe Spuren einer Concession an die mittelalterliche Auffassung erkennen lässt. Eben

dadurch gewinnt aber Bullants Bau ein mehr nationales Gepräge und berührt uns wie mit einem Hauch wärmerer Empfindung.

Die classische Formenwelt hat er sich für die Hauptttheile seiner Composition aufgespart, und man muss gestehen, dass er sie mit künstlerischem Bewusstsein und mit Freiheit handhabt. Am schönsten ohne Zweifel an dem prachtvollen Triumphbogen des Haupteinganges, dessen Motiv de l'Orme in Anet aufgenommen und freilich durch Verlegung in den Schlusspunkt des Hofes zu ganz neuer Wirkung verwerthet hat. In drei Geschossen baut sich dieses Triumphthor als stark vorspringende Halle auf, im Erdgeschoss mit dorischen, darüber mit ionischen Säulen, zuletzt mit Telamonenhermen decorirt, in den schmalen Seitenfeldern mit Nischen geschmückt. Das Portal öffnet sich breit mit geradem Sturz; darüber im Hauptgeschoss eine Loggia mit grosser Bogenöffnung, im obersten Geschoss endlich eine Nische mit dem Reiterbild des Connetable. Neben dem Bogen derselben sind auf Attiken ruhende Sphinxfiguren angebracht. Die ganze Composition ist ohne Frage eine der geistreichsten Verwendungen und Umbildungen antiker Motive, die wir aus jener Zeit besitzen. Das runde Dach hat der Künstler auch bei der Galerie des vorderen Flügels angebracht.

Während sodann am Aeussern wie am Innern die Façaden durchgängig nur mit schlichten dorischen Pilastersystemen gegliedert sind, hat der Architekt sich weislich darauf beschränkt, die Axenlinien, besonders an den drei Hoffaçaden glanzvoll hervor zu heben. Am einfachsten noch ist der dem Haupteingang gegenüber liegende breite Thorweg als einschiffiger Triumphbogen mit vortretenden dorischen Säulen und reichem Gebälk derselben Ordnung eingefasst [1]. Kapitäle, Gesimse und Archivolte sind fein gegliedert, in den Metopen lorbeerbekränzte Schilde abwechselnd mit Trophäen, in den Bogenzwickeln schwebende Victorien mit Lorbeerzweigen angebracht. Auch der Bogengang ist am Gewölbe reich cassettirt. Stattlicher ist die Mitte des rechten Hofflügels ausgebildet. Es galt hier, zwei durch breite Mauerflächen getrennte Portale kräftig hervorzuheben. Bullant hat das obere Geschoss mit den grossen Fenstern in seine Composition hineingezogen, Nischen mit Statuen in der Zwischenwand angebracht und das Ganze durch gekuppelte Säulen eingerahmt, zwischen denen noch Platz für kleinere Nischen geblieben ist. Die untere Ordnung ist dorisch, die obere korinthisch, die ganze Composition in ihrem strengen Classicismus von edler Wirkung; nur Schade, dass unter den Fenstern das dorische Gebälk durch-

[1] Eine Abbildung desselben bei Baltard, Pl. 7 und in meiner Architekturgeschichte, 3. Aufl., S. 722.

schnitten wird, um Tafeln mit Emblemen Platz zu machen. Eine Attika, mit lorbeerumwundenen Halbmonden geschmückt, bildet den Abschluss.

Noch grossartiger aber ist die gegenüber liegende Mitte des linken Flügels ausgebildet. Hier hat der Künstler, vielleicht das früheste Beispiel in Frankreich, eine kolossale, beide Geschosse umfassende Säulenordnung angebracht, deren prachtvolle Details dem Dioskurentempel des Forums nachgebildet sind. Zwischen den mittleren Säulen öffnen sich zwei Eingänge zu dem Treppenhaus und den angrenzenden Sälen, darüber im Erdgeschoss zwei kleinere, im oberen Stockwerk zwei grosse Fenster; in den beiden seitlichen Intercolumnien sind Nischen angeordnet, in welchen der Connetable die beiden Marmorstatuen Gefangener von Michelangelo hatte aufstellen lassen, die ursprünglich für das Grabmal Julius II gearbeitet, später ins Museum des Louvre gelangt sind [1]. Die Architektur dieses hervorragenden Theiles zeigt in allen Gliedern bis auf die Fensterprofile, die Gesimse und das Rahmenwerk den grössten Reichthum. Die Decoration des Architravs ist der des Dioskurentempels getreu nachgeahmt, am Fries sieht man Trophäen mit Lorbeerzweigen und Lorbeerkränzen über gekreuzten Schwertern; nur am Kranzgesims hat der Architekt die grossen Consolen sich versagen müssen.

Endlich haben wir noch der schon kurz erwähnten Loggia zu gedenken, welche an der rechten Aussenseite zum freien Ueberblick über die dort befindliche grosse Terrasse vorgebaut ist. Auch hier hat der Künstler ein antikes Motiv, das des Triumphbogens, frei verwerthet, und in beiden Hauptgeschossen eine grosse Bogenöffnung zwischen zwei kleineren angeordnet, das Ganze von antikem Giebel gekrönt. Die Einfassung besteht unten aus cannelirten dorischen Pilastern, mit Gebälk und Triglyphenfries, oben aus ebenfalls cannelirten ionischen Pilastern, mit einem Gebälk, an dessen Fries prächtige Laubgewinde gemeisselt sind. Schade dass der Architekt das Gesimse in der Mitte unterbrochen hat, um für seinen Bogen und für zwei Victorien, die das Giebelfeld bis zur Archivolte füllen, Platz zu gewinnen. Zur Genüge geht aus unserer Darstellung hervor, wie frei Bullant, ganz im Sinn seiner Zeit, die antiken Formen verwendet, und wie er sie einem durchaus französisch nationalen Bau nur als glänzende Prachtdecoration aufgeheftet hat.

Die gesammte Ausstattung des Schlosses athmete denselben künstlerischen Geist. Alles war von solcher Vollendung, dass du Cerceau sogar die reichen Fussbodenfliesen der Terrassen

[1] Du Cerceau sagt von ihnen: «Deux figures de captifs de marbre blanc, de la main de feu Michel Ange, estimées des meilleures besongnes de France pour le regard de l'oeuvre, et non sans cause.»

und des Hofes hervorhebt, und von letzterem sagt: »la court est si richement pavée qu'il ne s'en trouve point qui la seconde.« Von der reichen Ausstattung des Innern sind kaum einzelne Spuren erhalten. Rosso hatte das Schloss mit Gemälden, Jean Goujon und Poncio es mit Bildwerken geschmückt. Antike Statuen standen selbst auf den Gängen und den Treppen, Meisterwerke italienischer Maler schmückten die Säle, Glasgemälde nach Compositionen Rafaels die Fenster. Besonders glänzend war die Kapelle ausgestattet. An den Wänden sah man ein Täfelwerk mit kostbaren eingelegten Hölzern, die Emporen zeigten schön geschnitzte Brüstungen, die gothischen Rippengewölbe waren mit Fresken bedeckt, die Fenster mit Glasgemälden gefüllt und der Fussboden bestand aus emaillirten Platten der besten französischen Meister[1]. Von alledem ist nichts erhalten als der Altar, der zur Revolutionszeit ins Museum der französischen Denkmäler gebracht, später in die Kapelle des Schlosses Chantilly übergeführt wurde. Im Gegensatz zum gothischen Styl der Kapelle ist diess Werk, dessen Abbildung Baltard giebt, streng in antikem Geist entworfen. Die Seiten des Altartisches hatte Jean Goujon mit den Reliefs der Kardinaltugenden und der Evangelisten geschmückt; darüber erhebt sich ein prachtvoll eingerahmtes Relief, das Opfer Isaaks darstellend, umschlossen jederseits von zwei eleganten dorischen Marmorsäulen mit einem Gebälk desselben Styles. Auch hier hat also Bullant seiner Begeisterung für die Antike in einem einzelnen Prachtstück Ausdruck gegeben.

VII. Kapitel.

Die Renaissance unter den letzten Valois.

B. Die übrigen Profanbauten.

§. 69.

Das Schloss Ancy-le-Franc.

Aus der Reihe ansehnlicher Privatbauten, deren Architekten nicht bekannt sind, die aber im Styl den von den tonangebenden

---

[1] Einige Bruchstücke und ein üppig decorirter Kamin bei Baltard, Anderes bei Rouyer et Darcel, a. a. O.

Künstlern der Zeit aufgestellten Grundzügen sich anschliessen. heben wir zunächst das Schloss von Ancy-le-Franc hervor[1]. Es liegt im alten Burgund in einer anmuthigen auf einer Seite von Hügeln begränzten Ebene, und wurde gegen 1545 durch den Grafen Antoine de Clermont, Generalforstmeister von Frank-

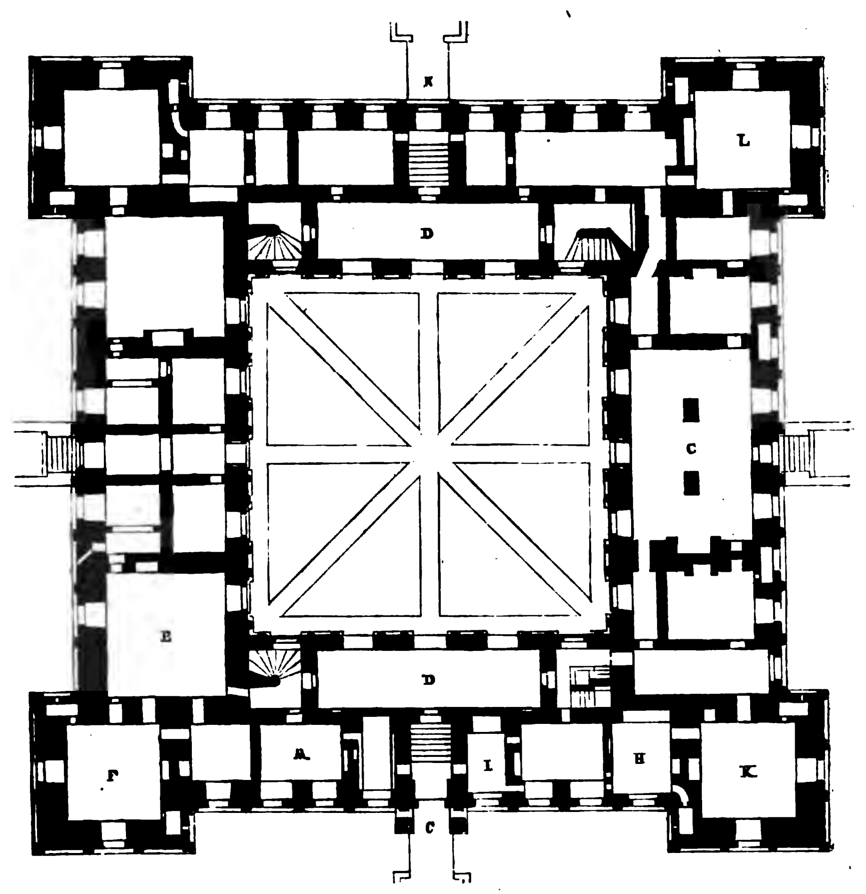


Fig. 70. Schloss Ancy-le-Franc. Erdgeschoss. (Sauvageot.)

reich, angeblich nach den Plänen von Primaticcio[2] begonnen. Das Gebäude, welches eines der besterhaltenen der Zeit ist, zeigt

[1] Vgl. du Cerceau, Vol. I, die ausführliche neuere Aufnahme bei Sauvageot, Vol. IV, Einzelnes in Rouyer et Darcel, Vol. I, pl 38—42. — [2] Diese Angabe dünkt uns zweifelhaft, da wir Primaticcio eine so einfach klare Architektur nicht zutrauen.

die regelmässige Anlage von vier Flügeln, die einen quadratischen Hof umgeben und auf den Ecken mit vorspringenden Pavillons eingefasst sind. Ein breiter Graben, der sein Wasser von dem kleinen Fluss Armançon erhielt, umgiebt den Bau auf allen Seiten. Der Grundriss (Fig. 70) bietet das Muster einer klaren, regelmässigen Anlage. Rings um den Wassergraben zieht sich eine hohe Terrasse, die nach allen Seiten freien Ausblick gewährt. Ueber eine Zugbrücke gelangte man zu dem Haupteingang A und an der Rückseite zu dem Thore N, das die Verbindung mit den ausgedehnten Gärten vermittelt. Eine breite Halle D, der eine ähnliche im oberen Geschoss entspricht, führt dann von beiten Seiten in den Hof. der ein Quadrat von 84 Fuss bildet. In den Ecken sind vier Wendeltreppen angebracht, und bei der Eintheilung der Räume fällt es auf, dass mehrfach kleinere Gemächer in zwei Reihen neben einander gelegt sind. Die Wohnräume liegen indess im obern Stockwerk. Sie bestehen aus einer Anzahl grösserer Säle und Gemächer, besonders über dem Raum C liegt ein ansehnlicher Saal von 62 Fuss Länge bei 26 Fuss Breite, in dem Pavillon L die Kapelle, in dem links an diesen stossenden Flügel eine prächtige Galerie, welche die ganze Länge zwischen den beiden Pavillons einnimmt und den Blick über den Garten gewährt. Die Mauern sind durchweg 6 Fuss dick, so dass man, wie du Cerceau sagt, nirgends ein solider gebautes Schloss sieht und auf dunkle Räume schliesst. Aber, fährt er fort, »l'on cognoist tout le contraire: et n'y a chose necessaire pour servir à un bastiment, soit d'elevation des estages, et embrassemens des fenestres, soit en beauté et clarté, qui y defaille. Et de ma part, ie trouue ce logis bien mignard et à mon gré.«

Die Architektur des Schlosses ist von grosser Einfachheit und Klarheit. Die äusseren Façaden zeigen eine schlichte Gliederung durch Pilastersysteme dorischen Styles, gleichmässig in beiden Geschossen sowie im obersten Stockwerk der höher emporgeführten Pavillons. Die steilen Dächer, auf den Pavillons pyramidenförmig und mit Laternen abgeschlossen, die hohen Schornsteine und die schlicht mit antikem Giebel bekrönten kleinen Dachfenster wahren die nationale Eigenthümlichkeit des Baues. Ein kräftiges Consolengesims schliesst alle Theile ab. Etwas reicher sind die Hoffaçaden (Fig. 71), doch auch hier herrscht Einfachheit und Klarheit. Gekuppelte Pilaster, unten korinthisch, oben composit, zwischen welchen die Wandflächen durch Nischen gegliedert sind, rahmen im unteren und oberen Geschoss die Arkaden und die Fenster ein. Das obere Stockwerk erhält nur dadurch etwas Gedrücktes, dass das Consolengesims unmittelbar auf den Architrav gesetzt ist. Im Uebrigen zeigen die cannelirten Pilaster, mit ihren fein gearbeiteten Kapitälen, die eleganten Profilirungen, die Gesimse, besonders die mit Akanthus geschmückten

Consolen des Kranzgesimses von echt künstlerischer Durchführung. Man kann diese ganze edle Architektur als eine Vereinfachung der prächtigen Hoffaçaden des Louvre bezeichnen.

Von hohem Werth ist die grossentheils noch erhaltene Ausstattung des Innern. Köstliche Holztäfelungen an den Wänden und ebenfalls getäfelte Decken mit graziösen aufgemalten Arabesken, zum Theil in Gold, geben einen Beweis von dem feinen künstlerischen Sinn, der hier gewaltet. Rouyer und Darcel bringen in ihrem Werke[1] Beispiele dieser Decorationen, namentlich der

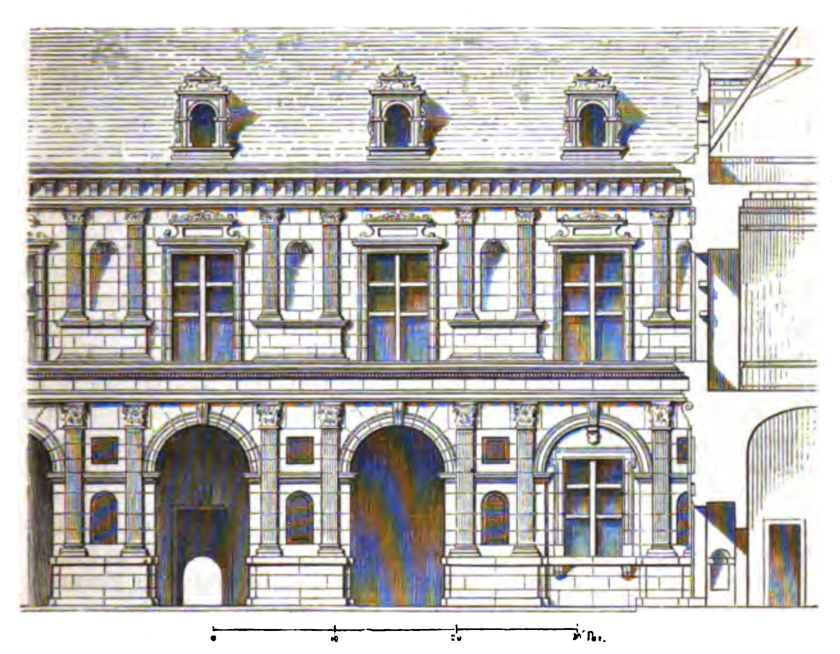


Fig. 71. Ancy-le-Franc. Hoffaçade. (Sauvageot.)

Decken, die zum Edelsten und Schönsten ihrer Art gehören. Anderes findet sich bei Sauvageot. Namentlich das sogenannte Zimmer des Cardinals, die Kapelle und das Zimmer des »pastor fido« zeichnen sich aus. Letzteres hat seinen Namen von den Gemälden an seinen Wänden, welche Scenen jener bekannten Dichtung darstellen. Der Bau sammt seiner Ausstattung wird kaum später als 1569, welches das Todesjahr seines Erbauers ist, vollendet worden sein.

[1] L'art architectural, Vol. I, Tafel 38—42.

§. 70.

Das Schloss Vallery.

Noch etwas strenger, selbst nicht frei von Nüchternheit ist der architektonische Styl in dem fünf Meilen von Fontainebleau und fast eben so weit von Sens gelegenen Schlosse von Vallery.[1] Es stand hier aus dem Mittelalter eine ansehnliche Burg, welche der Marschall von St. André um die Mitte des XVI Jahrhunderts zum Theil niederreissen und durch ein Gebäude im neueren Styl vergrössern liess. An die alten Theile, die sich um zwei äussere Höfe gruppiren und durch eine mit zahlreichen Thürmen bewehrte Mauer umschlossen wurden, fügte er einen grossen quadratischen Hof, auf zwei Seiten von dem Neubau umgeben, dessen beide Flügel durch einen hohen Pavillon verbunden wurden. Die Architektur dieser Theile ist ein neuer Beweis von dem Einfluss, welchen der gerade im Entstehen begriffene Bau des Louvre auf die gleichzeitige Architektur ausübte. Namentlich gilt diess von den äusseren Theilen, die in der Behandlung eine unverkennbare Aehnlichkeit mit der nach dem Fluss liegenden Lescot'schen Façade des Louvre verrathen. Nur dass die Mauermassen hier aus Ziegeln bestehen, während der hohe Sockel bis zur Fensterbank im Erdgeschoss, die derbe Rustikaeinfassung der Ecken und der Fenster, sowie die Gesimse in Haustein ausgeführt sind. Die Fenster im Erdgeschoss sind mit Bogengiebeln, die im oberen Stockwerk am Pavillon mit geraden Giebeln, im Uebrigen mit einem kräftigen Gesims auf Consolen abgeschlossen. Ebenso zeigen die Dachfenster mit ihren Bogengiebeln und den langgestreckten Voluten an den Seiten dieselbe streng antike Behandlung, und das Ganze würde nicht frei sein von einer gewissen Nüchternheit, wenn nicht die kräftige Profilirung der Formen, die bedeutenden Verhältnisse und die lebendige Bewegung der Massen ihm das Gepräge einer frischen Energie verliehen.

Drei Zugbrücken führten über den breiten Graben, die eine zum Nebenhof, die beiden andern in den herrschaftlichen Hof. Von diesen gehörte die am Ende des rechten Flügels angebrachte noch dem mittelalterlichen Bau an, wie schon aus den sie flankirenden runden Thürmen ersichtlich wird. Offenbar sollte der Bau hier weiter geführt werden und allmählich die ganze mittelalterliche Anlage verdrängen. Denn wie im Louvre, in Ancy-le-Franc und Ecouen war es auf ein Viereck mit hohen Pavillons auf den Ecken abgesehen. Der andere Eingang mit antikisirendem Portal liegt in der Mitte des linken Flügels, und man gelangte von ihm in eine grosse mit Wandnischen decorirte Halle, die

[1] Aufn. bei du Cerceau, Vol. I.

sich mit fünf auf Pfeilern ruhenden Bögen gegen den Hof öffnete (vgl. Fig. 72). Jedes dieser Arkadensysteme ist an der inneren

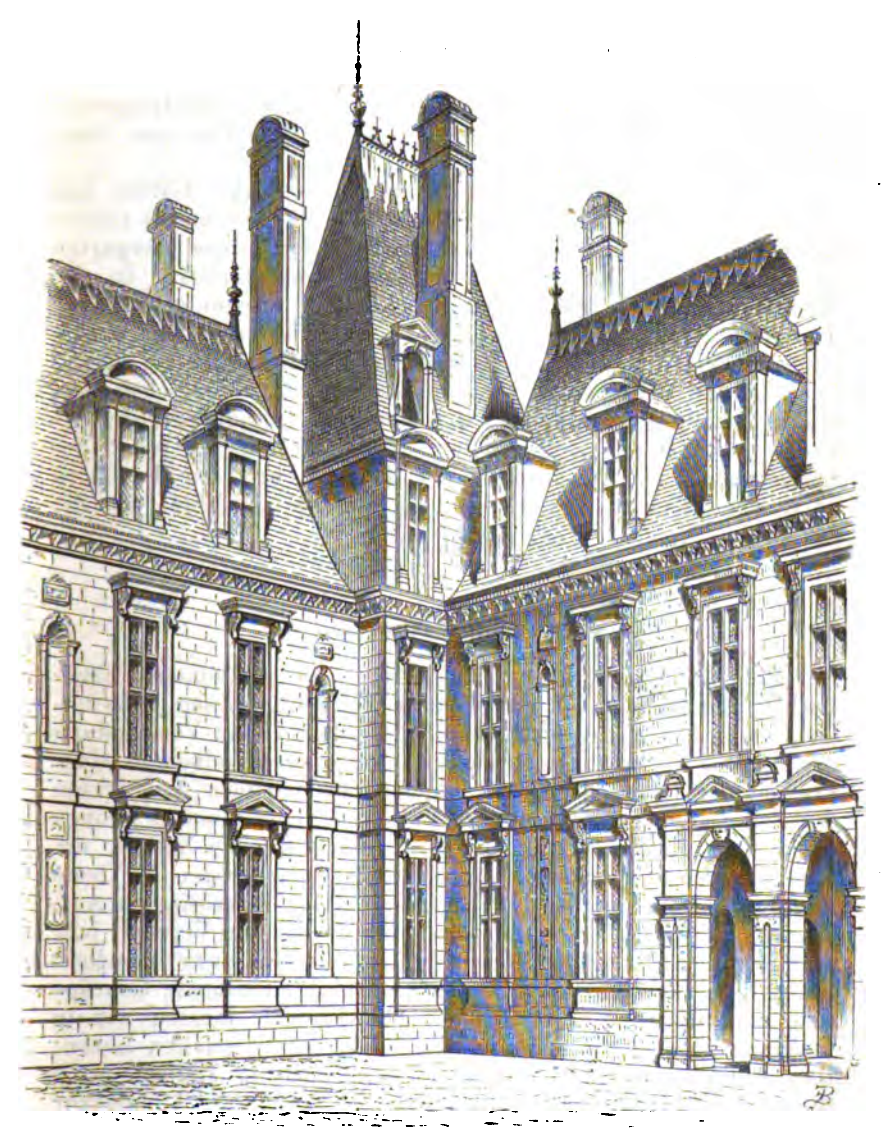


Fig. 72. Aus dem Hofe des Schlosses Vallery. (Baldinger nach du Cerceau.)

Façade durch einen krönenden Giebel ausgesprochen. Die Architektur der Hofseiten befolgt dieselbe streng classische Auffassung

wie die Façaden, nur dass die Rustika hier unterdrückt ist und an passender Stelle, namentlich in den Nischen des oberen Stockwerkes und den eingerahmten Wandfeldern des untern, feines Ornament einen edlen Schmuck hinzufügt. Schon du Cerceau ist die Verwandtschaft mit dem Louvre nicht entgangen und er sagt: »Ce pavillon a esté suivy en partie sur celuy du Louvre, non pas que ce soit la mesme ordonnance, ny aux enrichissements, ny aux commoditez: mais pour ce que il n'y a rien que beau et bon.«

Ausserordentlich umfangreich waren die Parks, Gärten und Weinberge, welche in weitem Umkreis nach allen Seiten die schöne Besitzung umgaben. Besonders prächtig der grosse Ziergarten in der Nähe des Hauses, mit reichem Blumenparterre, in der Mitte in ganzer Länge ein Wasserbassin. Breite schön gepflasterte Terrassen umgaben ihn von allen Seiten, abgeschlossen durch eine Mauer mit Blendarkaden in Backstein. Dem Eingang gegenüber an der Mittagsseite war eine bedeckte Halle zwischen zwei hohen Pavillons angebracht, die sich mit neunundzwanzig Arkaden gegen den Garten öffnete, zur Sommerzeit ein schattiger Spaziergang. Die Architektur der Arkaden und der Pavillons ist in demselben einfach classischen Sinn durchgeführt, wie die des Schlosses.

§. 71.

Das Schloss Verneuil.

Eine der grossartigsten Schöpfungen der gesammten französischen Renaissance ist das Schloss Verneuil, dessen Bekanntschaft wir du Cerceau verdanken.[1] Mit dem vollen Verständniss der antiken Formenwelt ausgeführt, zeigt es dieselben in einer Freiheit der Behandlung, die auf einen bedeutenden Architekten der Zeit schliessen lässt. Wenn Bullant beim Schloss zu Ecouen die antiken Elemente nur gleichsam als glänzende Zuthat, um seine Studien zu documentiren, verwendet hatte, wenn de l'Orme in Anet der Antike manche Eigenheiten der französischen Auffassung zum Opfer brachte, so hat der Meister von Verneuil jene hohe Freiheit der Behandlung erreicht, die sich zwar innerhalb des antiken Formenkreises bewegt, aber das nationale Gepräge zum vollkommenen Ausdruck bringt. Freilich müssen wir in einzelnen Theilen uns gewisse barocke Elemente gefallen lassen; aber wir dürfen nicht vergessen, dass auch in Italien durch Michelangelo damals schon mancherlei Willkür in die Architektur eingedrungen war.

In einem anmuthigen Thale der Picardie, zwei Meilen von

[1] Les plus excellents bastimens. Vol. I.

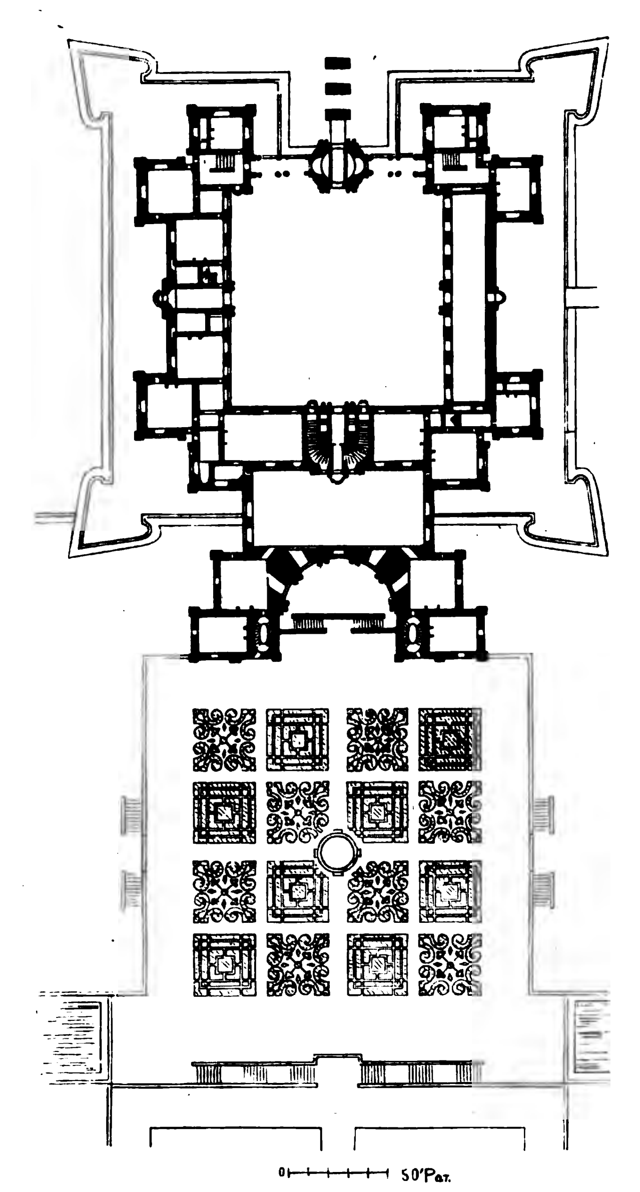


Fig. 78. Das Schloss Verneuil. (Du Cerceau.)

Senlis lag das alte Schloss Verneuil, ein stattlicher, grösstentheils aus dem Mittelalter stammender Bau, den um die Mitte des XVI Jahrhunderts Philipp de Boulainvillier besass. Dieser

Herr, den du Cerceau als »homme fort amateur de l'architecture« bezeichnet, beschloss mit Beibehaltung der alten Theile einen neuen Prachtbau hinzuzufügen, für welchen er den neben dem alten Schloss befindlichen Hügel ausersah. Gleichwohl wurden die unerlässlichen Gräben, welche den neuen Bau von allen Seiten umgeben sollten, ausgestochen, wobei sich der Vortheil ergab, dass man treffliche, leicht zu bearbeitende Steine für den Bau in Fülle vorfand. Wir geben nach du Cerceau den ursprünglichen Plan des Baues, der das Programm des damaligen französischen Schlosses in grossartiger Weise verwirklicht (Fig. 73)

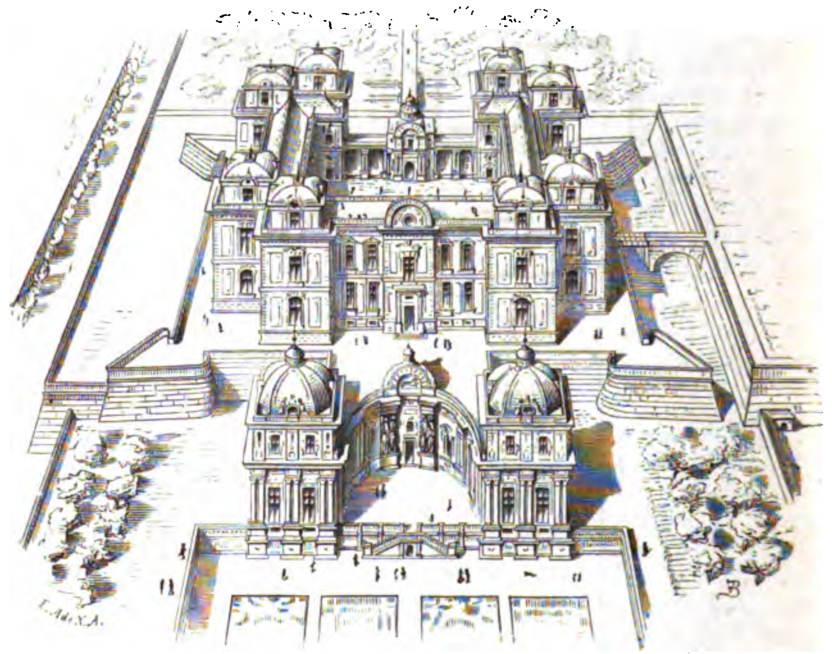


Fig. 74. Das Schloss Verneuil. (Baldinger nach du Cerceau.)

Ueber die Zugbrücke gelangt man zu einer prachtvollen Eingangshalle, die als Rotunde mit nischenförmigen Ausbauten und hohem Kuppelgewölbe charakterisirt ist, wohl das früheste Beispiel dieser Art in Frankreich. Offene Arkaden auf gekuppelten Säulen verbinden dieselbe mit den Seitenflügeln des Schlosses. Man tritt nun in einen quadratischen Hofraum von bedeutender Ausdehnung, 108 Fuss im Geviert. Um ihn gruppiren sich die einzelnen Flügel, auf den Ecken nicht wie gewöhnlich durch einen, sondern durch zwei Pavillons flankirt. Diese vorgeschobenen Massen, mit runden Dächern bedeckt (Fig. 74) — eines der ersten

Beispiele vielleicht — geben dem Bau eine überaus lebendige Wirkung. Als später der Herzog von Nemours das Schloss erwarb, änderte er diese Anordnung dahin, dass statt der zwei Pavillons nur einer, aber von grösserem Umfang sich auf jeder Ecke erhob. Die Pavillons sind übrigens nach der Sitte der Zeit zu besonderen Wohngemächern mit Kabineten und meistens mit eigenem Aufgang verwendet. Die übrigen Wohnräume liegen in dem Flügel rechts vom Eingang, während der linke Flügel in ganzer Ausdehnung unten eine offene Halle, oben eine Galerie, das Lieblingsstück der damaligen französischen Schlossanlage, enthält. Die Haupttreppe liegt in der Axe des Gebäudes dem Eingang gegenüber. Sie steigt von einem breiten Vestibul in zwei gewundenen Armen doppelläufig empor, neben der Haupttreppe der Tuilerien eins der frühesten Beispiele in Frankreich.

Mit dieser bedeutenden Composition war aber das Ganze noch nicht zum Abschluss gelangt. Der Herzog von Nemours liess nicht bloss manche Aenderungen und Bereicherungen am Hauptbau ausführen, sondern beschloss gegen den Garten hin noch einen vorgeschobenen Baukörper anzufügen, der in der Mitte eine kolossale Nische als Abschluss der Gartenanlagen bildete, und auf beiden Ecken von vorspringenden Pavillons, ebenfalls mit runden Dächern, flankirt wurde. Auf dem Grundriss bei du Cerceau steht dieser Bau durch einen grossen Saal mit der Rückseite des Schlosses in Verbindung, auf der perspektivischen Darstellung liegt ein freier Raum dazwischen, als Fortsetzung der Terrassen, die das ganze Schloss umgaben. Eine doppelte Freitreppe führte von hier in das tiefer gelegene Gartenparterre hinab. Zur Linken hatte man den Hof und die Gebäude des alten Schlosses; vor sich aber sah man einen prächtigen Ziergarten mit einem Springbrunnen in der Mitte; am Ende desselben, immer in der Hauptaxe, führte abermals eine doppelte Freitreppe in ein wiederum beträchtlich tiefer liegendes zweites Gartenparterre, das in der Mitte aus Blumenbeeten bestand, auf beiden Seiten von höher gelegenen Baumpflanzungen eingefasst. Ein Wasserkanal umgiebt diesen zweiten Garten und ist ausserdem in zwei parallelen Armen wiederholt, so dass sich in ganzer Länge zwei vom Wasser eingeschlossene Queralleen bilden, in der Hauptaxe des Schlosses durch Brücken mit Triumphthoren verbunden und am Ende durch einen Pavillon abgeschlossen. Der Blick von hier rückwärts über die Kanäle, die Laubengänge, die beiden über einander sich erhebenden Blumengärten bis zu der kolossalen Halbkreisnische mit ihren Pavillons, das Ganze noch überragt von den reichgegliederten Massen des Schlosses, muss seines Gleichen nicht gehabt haben. Jedenfalls war es eine der frühesten, in hochidealem Sinn die Formation des Terrains selbst mit in Rechnung ziehenden Anlagen.

Kehren wir zum Schloss zurück, um schliesslich einen Blick auf die Architektur desselben zu werfen. In seiner ersten Gestalt wurde das Aeussere in seiner Wirkung hauptsächlich durch die acht Eckpavillons bedingt (vgl. Fig. 74). Sie hatten über dem hohen Erdgeschoss ein oberes Stockwerk, über welchem sie mit einem kräftigen Consolengesims und balustradengeschmückter Terrasse schlossen. Von hier stieg ein oberes Geschoss in bedeutender Verjüngung auf, mit runden Dächern bekrönt. Die Architektur ist zugleich derb und reich: ersteres durch die kräftige Rustika am Sockel und an sämmtlichen Ecken, letzteres durch die mit Ornamenten, Laubwerk, Masken und Helmen bedeckten Wandfelder, welche die Flächen neben den Fenstern ausfüllen, sowie durch die reich componirten Trophäen, die über den Bogengiebeln der Fenster des obersten Stockwerks angebracht sind. Bemerkenswerth ist, dass wir hier eins der ersten Beispiele vereinzelter Rustikaquadern finden, welche den Rahmen des Fensters durchschneiden. Die runde Portalhalle der Vorderseite ist gleich dem einstöckigen Verbindungsbau durch gekuppelte korinthische Säulen und reich decorirte Friese zu einem Prachtstück herausgehoben. Ueber einer Balustrade ist der Mittelbau mit einem im Halbkreis durchgeführten und durch eine Laterne bekrönten Aufsatz abgeschlossen. So gewiss Manches in den Formen den unschönen Stempel der Willkür trägt, so ist doch das Ganze in wahrhaft künstlerischem Geiste so aus dem Vollen geschaffen, dass es einen bedeutenden Eindruck macht.

Die inneren Hoffaçaden (Fig. 75) sind auch hier durch feinere, zierlichere Behandlung angemessen ausgezeichnet. Im untern Geschoss erheben sich auf hohen Sockeln elegant cannelirte gekuppelte dorische Pilaster, die im oberen Stockwerk als breite Lisenen, durch Nischen mit Statuen durchbrochen, fortgeführt sind. Den Abschluss bildet eine Attika mit glänzend decorirtem Geländer, über den Pilastern mit Trophäen bekrönt. In beiden Stockwerken sind hohe Fenster mit Kreuzstäben angeordnet, die mässig hohen Dächer dagegen haben keine Fenster. Besonders reich und edel ist der linke Flügel, der im Erdgeschoss statt der Fenster mit Arkaden durchbrochen ist (Fig. 75). Die Lorbeerzweige in den Bogenzwickeln, die Masken der Schlusssteine, die Trophäen auf dem vorgekröpften Fries, die Arabesken auf dem Pilasterfries des oberen Geschosses, die feine Ausbildung aller Glieder, namentlich das Blattwerk an den Gesimsen und Rahmenprofilen, das alles giebt dieser Façade eine decorative Fülle, die mit der Behandlung der inneren Louvrefaçaden wetteifert. In der Mitte der drei Hofseiten sind ausserdem Portale angebracht, im Erdgeschoss von gekuppelten dorischen Säulen, im oberen Stockwerk auf jeder Seite von zwei Karyatiden eingerahmt. Ueber dem Hauptgesims erhebt sich als Abschluss ein

Bogengiebel, reich ornamentirt und mit zwei sitzenden weiblichen Figuren bekrönt. Du Cerceau hat nicht Unrecht, wenn er sagt: ». . . . . si que je puis dire avec ceux qui se connoissent en tel besongne qu'icelle court ne trouuera gueres sa seconde.«

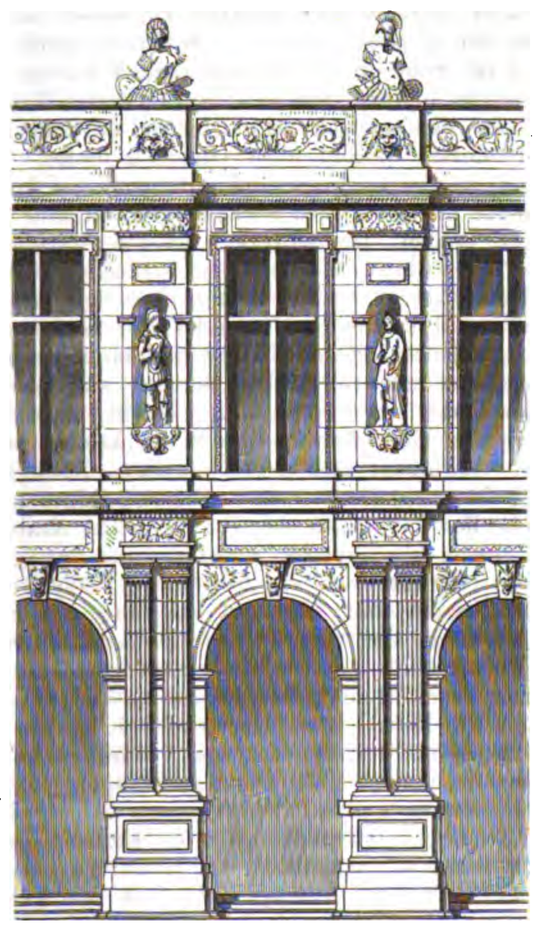


Fig. 75. Verneuil. Hofarkaden. (Baldinger nach du Cerceau.)

Die Umgestaltungen, welche der Herzog von Nemours mit dem Baue vornahm, betrafen hauptsächlich die Vereinfachung des Grundrisses und der äusseren Façaden. Da auf den Ecken die beiden Pavillons in einen zusammengezogen wurden, so musste der laternenartige oberste Aufsatz beseitigt und in ein volles oberes Stockwerk verwandelt werden. Dadurch erhielten die Verhält-

nisse mehr Schlankheit, die Umrisse mehr Ruhe und Harmonie. Uebereinstimmend damit wurden auch die Fenster in schlichterer Weise ausgebildet und der Schmuck überhaupt auf wenige Punkte, auf die originelle Bekrönung der Façade und des mittleren Eingangs beschränkt. Auch der letztere verlor seine Attika und wurde mit einer einzigen aber ziemlich colossalen Säulenstellung als Unterbau der Kuppel bekleidet. Während somit Alles vereinfacht und im Sinn einer grossartigeren Wirkung umgebildet wurde, entfaltete sich an dem neu hinzugefügten Vorbau gegen den Garten eine phantastisch tolle Pracht, die nur am weissen Hause des Schlosses Gaillon ihres Gleichen findet. Das grosse Halbrund und die Eckpavillons sind mit mächtigen korinthischen Säulen decorirt, die auf hohen Sockeln vortreten und üppig ornamentirte Friese tragen. Der Mittelbau schliesst darüber mit einer Balustrade, die Pavillons haben aber ein niedrigeres Obergeschoss, dessen Gliederung durch breite Pilaster über den Säulen bewirkt wird. An diesen Pilastern sind wunderliche hockende Satyrgestalten mit ägyptischem Kopfputz und doppelten Schmetterlingsflügeln, mit gespreizten thierischen Beinen, zwischen denen die Arme auf den Boden herabgreifen, angebracht. Aus ihrem Kopfputz wachsen zum Ueberfluss riesige Blätterkronen bis zum Gesimse empor. Verbindet man damit die überschwängliche Ornamentik aller übrigen Theile, die ruhenden Figuren über den Fenstergiebeln des Erdgeschosses, die in wilde Arabesken auslaufenden Rahmen der oberen Fenster, die mit gebrochenen Volutengiebeln bekrönt sind, die überreiche Verschwendung von Laubwerk an Friesen und sonstigen Flächen, endlich die vier colossalen Atlanten, die vier grossen Monarchieen vorstellend, welche das Portal einfassen, so muss man gestehen, dass hier ein förmlicher Fasching der Decoration entfesselt ist, der bei alledem indess die Hand eines bedeutenden Künstlers verräth.

Wer war dieser Meister, der am Vorderbau so maassvoll streng, an der Gartenfaçade so ausgelassen üppig sich geberdet? Wir glauben Jacques Androuet du Cerceau selbst als den Urheber dieser Theile zu erkennen. Wer die Erfindungen in seinen verschiedenen Werken, namentlich im Livre d'architecture von 1582 vergleicht, wird grosse Verwandtschaft der künstlerischen Richtung entdecken. Der Entwurf XXXVII hat nicht bloss im Grundriss, sondern auch im Aufbau, in den runden Dächern der Eckpavillons, dem Halbkreisgiebel über dem Mittelbau entschiedene Aehnlichkeit mit Verneuil. Die geschweiften Dächer spielen überhaupt in diesen Arbeiten du Cerceau's eine bedeutende Rolle. Der ernste, strenge Styl der Architektur am Aeusseren zu Verneuil findet in der Mehrzahl der Entwürfe seine Parallele. Aber selbst für die phantastisch-barocken Auswüchse des Gartenpavillons lässt sich in der »salomonischen Ordnung« der Triumph-

bögen (vgl. S. 197) ein Analogon finden. Dass er sich nicht als den Urheber des Baues nennt, kann nicht als Gegenbeweis gelten, denn fast niemals spricht er von den Architekten der von ihm aufgenommenen Schlösser, theils weil er diess als allgemein bekannt voraussetzen durfte, theils weil jene Zeit noch vom Mittelalter her die Gewohnheit haben mochte, den Künstler hinter sein Werk zurücktreten zu lassen. Werfen wir dagegen in die Wagschale, dass du Cerceau dem Herzog von Nemours nahe stand, wie aus der Widmung seines letzten Werkes hervorgeht, so wird unsere Vermuthung bis zur Wahrscheinlichkeit erhoben.

§. 72.

Das Schloss Charleval.

Noch grossartiger als das im vorigen §. besprochene Werk war die Anlage des Schlosses Charleval, welches Karl IX sich in der Normandie nahe bei Andelys errichten lassen wollte, das aber noch weniger als das Schloss von Verneuil zur Vollendung kam. Brantôme[1] sagt: »En cette forest il avoit fait jetter les premiers fondemens de la plus superbe maison, qui fut jamais en France, et la nomma Charleval, à cause de la situation qui est une vallée, et de son nom.« Und du Cerceau[2] berichtet: »Le Roi feist composer un plan digne d'un Monarque et feist besongner après et commencer un corps à la basse court; et le fondement faict, eslevèrent le premier estage, y etablissant les offices . . . . . . Si ce lieu eust esté parfaict, ie croy que c'eust esté le premier des bastimens de France, pour la masse dont il eust esté fourny.«

Diess Wort ist nicht zu stark, wenn wir einen Blick auf den Plan bei du Cerceau werfen. Derselbe zeigt eine zu bebauende Fläche, hinter deren Umfang selbst die ursprünglichen Pläne der Tuilerien weit zurückbleiben. Es wäre ein Palast geworden von einer Ausdehnung, wie sie sonst nur bei orientalischen Herrschersitzen gefunden wird, in hohem Grade geeignet, das Königthum glanzvoll zu repräsentiren, und doch seiner gesammten Anordnung und einsamen Lage nach nur als Privatwohnung des Fürsten zu betrachten. Das Ganze sollte ein fast quadratisches Rechteck von 1080 Fuss Breite bei 1060 Fuss Tiefe bilden. Ein Wassergraben, über den an der Vorderseite eine Zugbrücke führte, sollte den Bau umschliessen. An der Rückseite vermittelte eine zweite Brücke die Verbindung mit einem ungeheuren Gartenparterre von beinahe gleichem Umfang, das

---

[1] Mem. Capit. Franç., Art. Charles IX. — [2] Les plus excellents bastimens, Vol. II.

ebenfalls rings von Kanälen umzogen, in der Mitte der Quere nach durch ein breites Wasserbassin getheilt, am Ende in ein mit luftigen Arkaden umgebenes, etwas elliptisches Rondell auslief. Den Garten liess Karl, wie du Cerceau bezeugt, noch vollenden; vom Schlosse selbst, dessen Bau durch des Königs Tod unterbrochen wurde, kamen nur einzelne Theile zur Ausführung.

Die Grundzüge der Anlage sind folgende. Aus der Portalhalle des vorderen Einganges gelangt man in den ungeheuren äusseren Hof (basse cour), der ein Quadrat von 480 Fuss bildet, von Arkaden und den Dienstwohnungen umschlossen wird. Zu beiden Seiten sind neben diesem Hofe in durchaus symmetrischer Anlage zwei kleinere Höfe angebracht, ebenfalls auf mehreren Seiten mit Arkaden umzogen. Von diesen beiden Höfen bildet der äussere den Vorhof und die Vorbereitung auf den innern, und man gelangt durch eine Doppelcolonnade und einen breiten Thorweg in den kleineren zweiten Hof, dessen Mitte jederseits eine Kapelle einnimmt. Der Hauptbau des Schlosses ist in der Breite des grossen Mittelhofes um einen quadratischen Hof als vierflügliger Bau mit mächtigen Pavillons auf den Ecken angelegt. Neben ihm dehnen sich zu beiden Seiten, von Terrassen mit Arkaden umschlossen, Blumengärten mit Laubengängen aus. Das Schloss zeigt in seiner Anlage dieselbe strenge Symmetrie wie alles Uebrige. Durch einen imposanten Thorweg gelangt man in ein breites Vestibül, von wo in doppeltem geradem Lauf eine stattliche Treppe, wohl das früheste Beispiel dieser Art in Frankreich, aufsteigt. In den Axen der beiden Seitenflügel sind ebenfalls Doppeltreppen, aber mit gewundenen Läufen, ähnlich der Haupttreppe der Tuilerien angebracht. Das Prachtstück des Baues ist der gewaltige Festsaal, der die Mitte des gegen den Garten gelegenen Flügels einnimmt, dreischiffig mit doppelten Säulenstellungen, 180 F. lang bei 72 F. Breite. Neben ihm jederseits ein Treppenhaus in Verbindung mit den übrigen Räumen. Eine doppelte Freitreppe in Hufeisenform führt von dem Saal in den Garten hinab. Die Form des Saales, der die bis dahin üblichen Galerieen durch seine grössere Breite in Schatten stellt, die imposante Entwicklung der Treppen, die streng durchgeführte Symmetrie des Ganzen lassen in diesem Bau den ersten energischen Versuch erkennen, an die Stelle der bisherigen Tradition eine neue Auffassung, die Richtung auf das Gigantische zu setzen. Der Versuch war verfrüht und wurde vereitelt. Erst unter Ludwig XIV sollte diese Tendenz zur Verwirklichung gelangen.

Was du Cerceau uns von der Architektur des riesigen Werkes aufbewahrt hat, entspricht, obwohl es nur die Gebäude des äusseren Hofes sind, diesem Streben in einer Weise, der man die Genialität nicht abstreiten kann, obgleich in den Formen und der Composition genug Willkür mitunterläuft. Der Architekt

hat vor Allem, da er hier mit kleinen Formen nicht ausreichte, sein Streben darauf gerichtet, die grossen Verhältnisse durch entsprechend grosse Formen auszuprägen. Zur Verwirklichung wendet er das Mittel an, welches gleichzeitig in Italien, namentlich durch Palladio, zur Herrschaft gelangte und von dem wir auch in Frankreich schon ein Beispiel gefunden haben: an den jüngeren Theilen des Schlosses von Chantilly (§. 33). Es ist die Anwendung kolossaler Säulen- oder Pilasterordnungen, welche zwei Stockwerke einschliessen. An den Façaden des Hofes[1] ist diess System so gestaltet worden, dass mächtige cannelirte dorische Pilaster bis zum Dachgesims aufsteigen, zwischen welchen im untern Geschoss abwechselnd einmal eine hohe Arkade, darüber das ebenfalls sehr hohe Fenster des oberen Stockwerks, daneben im folgenden System eine niedrige, mit einer Balustrade theilweis verschlossene rechtwinklige Thüröffnung, darüber eine schlanke Nische mit Statue angebracht ist. Diess ganze System beruht auf einer Täuschung, auf der Vorspiegelung, dass man es nur mit einem Stockwerk zu thun habe, wesshalb sogar die Nischen mit feiner Berechnung das Auge über die Linie hinwegführen, wo man den Fussboden des oberen Stockwerks zu suchen hat. Aber das Princip einmal zugegeben, ist die Composition von eminenter Wirkung und verräth die Hand eines Meisters vom ersten Range.[2]

Musste der Architekt indess im Hofe ein geistreiches Verstecken mit den Hauptlinien der innern Construktion spielen, so erhebt er sich bei der Aussenfaçade zu einer Behandlung, gegen welche die architektonische Logik nichts einzuwenden hat[3]. Er gliedert seine Mauerflächen durch ungeheure in derber Rustika aufgeführte, über einem hohen sockelartigen Untergeschoss aufsteigende dorische Pilaster. Zwischen diesen ordnet er jedes Mal zwei Fenstersysteme an und zwar im untern wie im obern Geschoss, doch so dass er die Krönungen der unteren in die Brüstungen der oberen hineingreifen lässt und auch hier die grossen Verticallinien durchführt. Die Fenster sind ebenfalls mit Rustika eingefasst, während die Füllmauern aus Backstein bestehen. Diese Composition ist desshalb so rationell, weil die gewaltigen Pilaster nicht bloss im Eindruck, sondern in der Funktion als Strebepfeiler aufzufassen sind, die demnach mit Recht ohne Rücksicht auf die innere Stockwerktheilung vom Sockel bis zum Dach eine Einheit bilden, innerhalb deren die Fenster die innere Disposition vertreten und deutlich genug

---

[1] Vgl. die schöne Darstellung bei Viollet-le-Duc, Entretiens I, p. 376, Fig. 7. — [2] Auch in Chantilly hat man (vgl. Fig. 34 auf S. 113) eine ähnliche Anwendung von den Nischen gemacht. — [3] Abb. bei Viollet-le-Duc, a. a. O. p. 376, Fig. 6.

aussprechen. Auch die Formen im Einzelnen sind kraftvoll und noch ziemlich streng behandelt, wenn auch in den gebrochenen Giebeln und verkröpften Gesimsen der Fenster sich die Willkür des Zeitgeschmackes ankündigt. Auch die reicher gehaltene Decoration der Hoffaçaden athmet denselben Geist energischer Klarheit, denselben grossen Sinn für Verhältnisse, rhythmischen Wechsel und harmonische Wirkung. Mit einem Wort, das Ganze ist eine Composition ersten Ranges.

Auch hier wissen wir nichts über die Person des Architekten, wenn wir nicht einige Anzeichen wieder auf du Cerceau deuten dürfen. Den Reichthum der Phantasie, die Grossartigkeit der Composition, den lebendigen Sinn für die Wirkung der Massen, für feines Abwägen der Contraste finden wir in seinen zahlreichen Entwürfen wieder. Die Anwendung kolossaler Pilaster dorischen Styls auf zwei Geschosse treffen wir in seinem Livre d'architecture von 1582 in dem Entwurf XXIII; ähnliche Rustikapilaster wie zu Charleval wendet er in No. XX an. Gewichtiger vielleicht ist der Umstand, dass er bei der Besprechung von Charleval ein grosses Blatt mit lauter Varianten für die Ausbildung der äussern Façaden beifügt, zwischen denen der entwerfende Architekt dem Bauherrn offenbar die Wahl gelassen hatte. Doch geben wir zu, dass wir es in diesem Falle bloss mit Vermuthungen zu thun haben. Nur das möchten wir betonen, dass man ihm nach seinen übrigen Arbeiten einen solchen Entwurf wohl zutrauen darf.

§. 73.

Das Schloss du Pailly.

Wir gehen nunmehr zur Betrachtung von zwei Schlössern über, welche weniger durch ihren Umfang als durch ihre classisch edle Architektur Aufmerksamkeit verdienen. In beiden glaubt man die Hand desselben Architekten zu erkennen, wie denn beide auf das Geheiss desselben Besitzers, des Marschall von Tavannes, aufgeführt worden sind. Gaspard de Saulx, Marquis von Tavannes, spielt in der Geschichte Frankreichs in der zweiten Hälfte des XVI Jahrhunderts eine hervorragende Rolle. Kühn und tapfer, wagte er es am Hofe Heinrichs II als geschworner Feind der Diana von Poitiers aufzutreten und wusste dennoch durch seine kriegerischen Verdienste den Marschallstab zu erlangen. In den Bürgerkriegen sodann ragte er als heftiger Verfolger der Hugenotten hervor, und sein Fanatismus ging so weit, dass er zu dem Mordplan der Bartholomäusnacht seine Zustimmung gab, und nach Brantôme's Zeugniss [1] bei jener grauenhaften Kata-

[1] Brantôme, Memoires, Capit. Franç., Art. Tavannes.

strophe die Strassen durcheilte mit dem Ruf: »Saignez, saignez! La saignée est aussi bonne en tout ce mois d'Aout qu'en Mai!« Im Jahre 1563 erlitt er den Verlust seines ältesten Sohnes und »croyant la paix de durée, il se met a bastir le chasteau de Pailly a quoy il emploie son bon menage s'excercit à la chasse.« [1]

Das Schloss [2], in dem kleinen Flecken Du Pailly zwei Stunden von Langres gelegen, zeigt eine unregelmässige Gestalt, die offenbar durch Benützung der Grundmauern eines mittelalterlichen Baues, vielleicht auch durch den Felsgrund, auf dem es errichtet ist, seine Erklärung findet. Drei Seiten, von denen die eine jetzt zerstört ist, sind rechtwinklig angelegt, die vierte bildet einen schiefen Winkel. Wo sie auf die Façade stösst, ist ein grosser viereckiger Pavillon vorgebaut, welcher den Haupteingang enthält. An den übrigen drei Ecken sind runde Thürme angebracht, deren Anlage vielleicht ebenfalls noch vom Mittelalter sich herschreibt. Die Aussenseiten des Schlosses sind völlig einfach, ohne architektonische Bedeutung. Ein Wassergraben, über welchen zwei Zugbrücken und eine breite steinerne Brücke für den Haupteingang führen, umgiebt das Ganze. Im Gegensatz zu der völligen Schmucklosigkeit der übrigen Theile ist der Pavillon des Einganges an der südwestlichen Ecke des Baues mit ausserordentlichem Reichthum durchgeführt. Ueber einem hohen Erdgeschoss, dessen punktirte Rustikaquadern den Uebergang zu den schlichten Massen der anstossenden Theile vermitteln, erheben sich zwei Stockwerke von stattlichen Verhältnissen, mit vortretenden gekuppelten Säulen decorirt. Im ersten Geschoss sind es ionische, im zweiten korinthische, sämmtlich mit sehr schlanken cannelirten Schäften, nur auf einfachen Plinthen ruhend. In der Mitte umschliessen sie ein hohes Fenster mit doppeltem Kreuzstab, während die Mauerflächen zu beiden Seiten durch reich eingerahmte Marmorplatten geschmückt sind. Der Fries im Hauptgeschoss ist mit eleganten Blumen geziert und über den Säulen vorgekröpft, an den Intercolumnien aber unterbrochen. Das zweite Stockwerk dagegen schliesst ein Kranzgesims mit grossen Consolen, das die Stelle des Frieses vertritt. Den obersten Abschluss bildete ehemals eine von Pilastern eingefasste Nische mit der Reiterstatue des Marschalls. Alle Theile dieser prächtigen Composition sind durch elegante Gliederung und feine Ornamentik zu einem harmonischen Ganzen zusammengestimmt. Die eleganten, aus Laubwerk, Voluten und Masken bestehenden Einfassungen der Marmorplatten, diese selbst in ihrer edlen, malerischen Wirkung, die Friese in beiden Stockwerken, endlich die Fensterrahmen mit ihren Ornamentbändern zeugen von einer

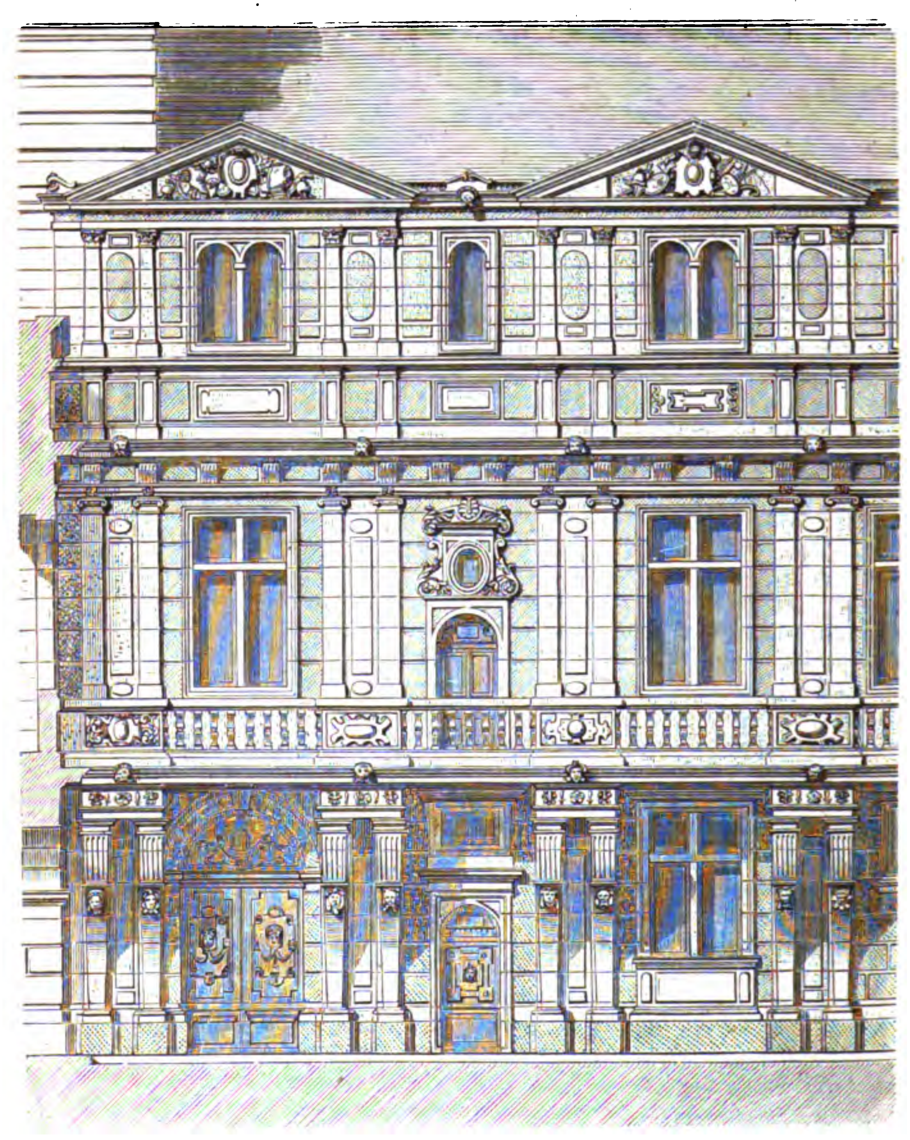
[1] Mem. de Tavannes. — [2] Aufn. bei Sauvageot, choix de palais, T. II; vgl. Rouyer et Darcel, art. architect. I, pl. 36. 37.

Nachwirkung jener Decorationsweise, die um die Mitte des XVI Jahrhunderts noch einmal prächtig aufblüht.

Im Innern umschliesst das Gebäude einen regelmässigen quadratischen Hof von 70 Fuss im Geviert. Der östliche Flügel ist verschwunden; der anstossende nördliche besteht grösstentheils aus einem kolossalen Donjon des Mittelalters, der mit seinen schweren Massen die übrigen Theile in ihrer Wirkung erdrückt, und selbst das neben ihm angeordnete Hauptportal bei allem Reichthum kaum zur Geltung kommen lässt. Die gegenüber liegende südliche Seite enthält an der östlichen Ecke ein rundes gegen den Hof mit Arkaden geöffnetes Stiegenhaus mit Wendeltreppe, in der andern Ecke eine ins Innere hineingezogene zweite Treppe, die mit dem Pavillon des Eingangs in Verbindung steht, und zwischen beiden Treppen eine Arkade auf Rundbögen, darüber im oberen Stockwerk eine schmale Galerie. Die Wohnräume sind hauptsächlich im westlichen Flügel und der anstossenden Ecke des nördlichen vertheilt. Im oberen Geschoss ist hier ein auf kolossalen Consolen über drei Fuss vortretender Gang zur Verbindung des nördlichen und südlichen Flügels angeordnet. Die ganze Construktion ist in mächtiger Solidität aus einem granitartig harten Gestein gebildet.

Die Architektur der einzelnen Hoffaçaden zeigt bei einer gewissen Mannigfaltigkeit vollkommene Harmonie in edlen classischen Formen von massvoller Behandlung, und nur vereinzelte Cartouchen sind als mehr willkürliche Elemente eingemischt. Einfachheit und Gediegenheit herrschen vor und haben auch die Anwendung uncannelirter dorischer Pilaster im Erdgeschoss, ionischer im obern Stockwerk bestimmt. Damit verbindet sich in gutem Einklang die Rustika des Mauerwerks, die durch ihre regelmässige Punktirung sich fein und elegant ausnimmt. Bis zum Kämpfergesims der Bögen ist selbst an den Pilastern des Erdgeschosses diese Rustika durchgeführt. Vorzüglich schön ist das Verhältniss der Oeffnungen zur Mauermasse abgewogen. Zwischen den einzelnen Arkaden sind die breiten Wandflächen durch je zwei Pilaster gegliedert, zwischen welchen noch Raum für kleine hübsch eingerahmte Tafeln geblieben ist. Im Uebrigen beruht die Wirkung dieser edlen Façade auf dem Contraste der punktirten Rustika mit den glatten Flächen an Pilastern, Gebälken, Sockeln und Fensterbrüstungen. Den Abschluss macht über einem kräftigen Consolengesims eine Attika, die über den einzelnen Arkadensystemen mit Giebeln bekrönt ist, deren Tympanon eine Füllung von Cartouchen zeigt. Das offene Treppenhaus, das im obersten Stockwerk mit korinthischen Pilastern decorirt ist und mit einer runden Kuppel abschliesst, verleiht dieser Façade noch einen besonderen malerischen Reiz.

Verwandte Behandlung macht sich an der westlichen Façade



Zu S. 251. Fig. 76. Schloss du Pailly. (Sauvageot.)

geltend (Fig. 76), nur dass hier statt der Arkaden auch das Erdgeschoss grosse Fenster mit Kreuzpfosten zeigt, und dass zwischen denselben paarweise jene mächtigen Consolen vorspringen, auf welchen der Verbindungsgang ruht. Diese Consolen steigen vom Sockel auf, sind in halber Höhe durch energische Masken und von dort aus über einem Gesims durch Canellirungen wirksam decorirt.

Mit gutem Grund hat der ausgezeichnete Meister dieses Baues die höchste Pracht für das schmale Stück der nördlichen Façade aufgespart, welches neben dem alten Donjon den Eingang zur Haupttreppe enthält. Drei Portale, zwei kleinere zu beiden Seiten, von denen das eine auf eine runde Nebentreppe führt, dazwischen der grosse Portalbogen des Haupteinganges, von doppelten dorischen Pilastern umrahmt, durchbrechen das Erdgeschoss. Im oberen Stockwerk sind es vortretende Composita-Säulen, cannelirt und von übermässiger Länge, welche in der Mitte ein Fenster, zu beiden Seiten Nischen für Statuen einschliessen. Darüber folgt die Attika und dann eine grosse Lucarne, deren gekuppeltes Bogenfenster von Compositapilastern und ausserdem von Säulen derselben Ordnung eingefasst wird. Die Giebelbekrönung und die Seitenabschlüsse dieses Aufbaues mit ihren Voluten, Schnörkeln und Vasen, ihren Genien und wappenhaltenden Löwen ist nicht frei von barocken Elementen, gleichwohl aber von geschickter und wirksamer Gruppirung. Diess Prachtstück von Architektur ist in allen Theilen verschwenderisch decorirt; die dorischen Pilaster des Erdgeschosses haben Füllungen von Lorbeerblättern, die Portalbögen und die Fensterrahmen sind aufs Schönste gegliedert, die Friese endlich in beiden Geschossen mit Laubwerk ganz bedeckt. Schade dass die korinthischen Säulen des oberen Stockwerks auf zu niedrigen Sockeln ruhen und dadurch eine übermässige Länge erhalten haben, welche durch die drei gewundenen Bänder an der oberen Hälfte ihres Schaftes noch fühlbarer wird. An der Fensterbrüstung sieht man das Wahrzeichen des Marschalls, einen Pegasus, darunter seine Devise: »quo fata trahunt«.

Von der ehemals reichen Ausstattung des Innern haben die Stürme der Revolution wenig übrig gelassen. Zu den besterhaltenen Theilen gehört die Haupttreppe, die in Anlage und Ausschmückung einen vornehmen Eindruck macht. Sie steigt von dem Vestibül in geradem Lauf, mit einem Tonnengewölbe bedeckt und mit elegant eingerahmten Marmorplatten an den Wänden decorirt, zu dem ersten Podest empor, von wo sie in zwei Armen zum oberen Geschoss weiter führt. Ein stattliches Vestibül mündet hier auf die sogenannte »Salle dorée«, die den ganzen Raum des Donjon einnimmt. Der Saal hatte im Mittelalter ein Tonnengewölbe, welches die Renaissance durch eine hölzerne Balken-

decke verkleidete. Die Balken zeigen noch jetzt Spuren von Malerei, ebenso sind die tiefen Fensternischen mit mythologischen Fresken, freilich von geringem Werth bedeckt. Ein prachtvoller Kamin, auf akanthusgeschmückten Consolen mit dorischem Fries, darüber ein Aufsatz, der von gekuppelten fein cannelirten korinthischen Pilastern eingefasst wird und von üppigem Cartouchenwerk mit Fruchtgehängen bedeckt, zeigt das von zwei geflügelten Greifen gehaltene Wappen des Erbauers. Farben und reiche Vergoldung, zu denen eingelassene Marmorplatten sich gesellen, steigern den Eindruck dieses prächtigen Werkes. Zwei Galerieen führten ehemals von diesem Saale zu der kleinen Kapelle, welche im nordwestlichen Thurme liegt. Sie war mit einer Kuppel bedeckt, die auf noch vorhandenen cannelirten Säulen ruhte, zwischen denen die Reliefgestalten von sechs Tugenden angebracht sind. Gegenwärtig dient die Kapelle bedauerlicherweise als Taubenschlag.

§. 74.

Das Schloss Sully.

Der zweite Bau, welchen der kriegerische Marschall ausführen liess, ist das in Burgund zwei Meilen von Autun gelegene Schloss Sully. Es wurde 1567 begonnen, doch wird in den Jahren 1596, 1609 und selbst 1630 noch von weiteren Arbeiten berichtet. Der Marschall starb hier im Jahre 1573. Mit den beiden glänzenden Bauten, die er hinterlassen hat, steht eine Aeusserung seiner Memoiren in seltsamem Widerspruch. Er sagt: »Les bastiments sont un honorable appauvrissement et une espèce de maladie; a peine ceux qui ont commencé s'en peuvent tirer. Si c'est pour laisser memoire de nous, elle tourne plus à l'architecte; cela est hors de nous, ainsi que si ceux qui ont des chevaux, des pierreries et de l'argent, devaient acquérir reputation pour les posséder. Et le pis est qu'il ne se bâtit rien au gré de la postérité qui fait souvent les portes là où ont été les fenêtres, et peu de gens verront ces bastiments sans y trouver à redire. Que si nous cherchons la beauté, la symmétrie, quelle voûte plus belle que le ciel? Quel jardinage, quelle allée plus belle que la campagne?« Verständlicher freilich werden uns diese Klagen, wenn wir sie nicht als Aeusserungen des Erbauers, sondern seines Sohnes und Erben, der die Memoiren redigirt hat, auffassen.

Das Schloss Sully[1] bildet ein ziemlich regelmässiges Viereck, dessen Flügel sich um einen fast quadratischen Hof von 125 zu 115 Fuss gruppiren. Das Aeussere ist ohne architek-

[1] Aufn. bei Sauvageot, choix de palais, Vol. I.

tonische Bedeutung. Auf den Ecken erheben sich diagonal gestellte Pavillons, vielleicht ein späterer Zusatz; in der Mitte der nördlichen Façade hat man neuerdings eine gothische Kapelle vorgebaut. Der Eingang, zu dem man über einen Graben gelangt, liegt in der Mitte der Ostseite.

Alles architektonische Interesse concentrirt sich auf die vier Façaden des Hofes. Sie gehören neben denen des Schlosses du Pailly zu den reinsten Schöpfungen dieser Epoche. In ähnlich strengem Geist der Classicität entworfen, schliessen sie sich noch enger als jene der italienischen Auffassung an. Daher das starke Betonen der horizontalen Linie, das Zurückdrängen der Dachgeschosse, die zwar noch beibehalten, aber untergeordnet und selbst nicht einmal glücklich behandelt sind. Vor Allem bezeichnend ist die massvoll ernste Gliederung und Decoration in den schlichtesten Formen der Antike. Die einzelnen Façaden sind auch hier, bei durchgehender einheitlicher Grundstimmung, verschieden behandelt; nur die südliche und nördliche entsprechen einander. In der Axe der Westfaçade, dem Eingang gegenüber, tritt ein Pavillon vor, der das Hauptportal und Treppenhaus enthält. Während aber im Schloss du Pailly dieser Theil der Anlage sich um ein Stockwerk über die anderen Gebäudemassen erhebt, herrscht hier auch für den Pavillon die streng durchgeführte Horizontale des gemeinsamen Hauptgesimses.

Die Anordnung dieser Façade beruht auf einem System doppelter Pilaster, die aber näher zusammentreten, als im Schloss du Pailly. Wie dort ist auch hier im Erdgeschoss die dorische, im oberen die ionische Ordnung angewendet, erstere gleich dem Stockwerk, zu welchem sie gehört, in ungeschmückter Rustika behandelt. Tiefe Bogennischen, innerhalb deren die grossen Fenster liegen, öffnen sich zwischen den Pilastern. Im oberen Geschoss sind mächtige Rundbogenfenster mit doppelten Kreuzstäben angebracht. An ihren Brüstungen sieht man im Relief eine Balustrade nachgebildet. Ein Kranzgesims mit paarweise verbundenen Akanthusconsolen macht einen ebenso kräftigen wie eleganten Abschluss. Der Mittelbau hat zu beiden Seiten des Bogenportals kleinere viereckige Fenster, über welchen Medaillonköpfe in reichen Barockrahmen angebracht sind. Aehnlich ist hier auch das obere Geschoss behandelt.

Zeichnet sich diese Façade durch schöne Verhältnisse, glücklichen Gegensatz der Oeffnungen zu den Mauerflächen und lebendigen Rhythmus aus, so gilt diess in noch höherem Maasse von der südlichen und nördlichen Façade. Auch hier sind im Erdgeschoss Arkaden, im oberen Stockwerk Rundbögen zur Einfassung der Fenster angeordnet; allein die Oeffnungen sind paarweise durch einen Pilaster verbunden, von der folgenden Gruppe aber durch zwei Pilaster und eine breite Mauermasse getrennt,

so dass ein ungemein lebensvoller Rhythmus, noch glücklichere Contraste, noch edlere Verhältnisse entstehen. Unbedenklich ist diese Façade wohl eine der edelsten, welche die französische Renaissance jener Epoche hervorgebracht hat. Die breiten Mauerflächen sind im Erdgeschoss mit Büsten in Medaillons, im oberen Stockwerk mit viereckigen Flachnischen geschmückt, über welchen Reliefköpfe in ovalen Medaillons mit eleganten Cartoucherahmen angebracht sind. In der Axe der südlichen Façade führen die beiden mittleren Arkaden zur Haupttreppe.

Das Innere des Schlosses hat zahlreiche Umgestaltungen erfahren. Nur ein Zimmer zeigt noch unversehrt seine alte Ausstattung, die gemalten Balken der Decke, den stattlichen Kamin und sogar die prächtigen Teppiche jener Zeit. Ausserdem ist in einem Saal ein grosser Kamin mit luxuriöser plastischer Decoration erhalten. Sein stark vorspringender Mantel ruht auf Säulen von höchst phantastischer Form und Decoration. Endlich sieht man in der Apsis der Kapelle eine köstliche Decke, die in bemaltem Schnitzwerk Arabesken, Masken und Figuren, untermischt mit Cartouchen von eleganter Zeichnung enthält.

§. 75.

Das Schloss Angerville-Bailleul.

Wie allgemein das einmal für die Schlossanlagen gewonnene Grundmotiv aufgenommen und in verschiedenen Umgestaltungen durchgeführt wurde, beweist eine Anzahl von Gebäuden der Epoche. Als eines der interessanteren gedenken wir hier des kleinen durch Sauvageot[1] bekannt gemachten Schlosses Angerville. In der Normandie, nahe bei Fecamp belegen, gehört es zu den kleineren, aber auch zu den eleganteren Schöpfungen dieser Epoche. Ueber seine Entstehung ist nichts ermittelt worden, aber der Charakter seiner Formen zeugt für die letzten Decennien des XVI Jahrhunderts. Denn die antiken Ordnungen sind zwar mit gutem Verständniss und in aller Reinheit behandelt, aber in der häufigen Anwendung eines theils trockenen, theils bizarren Cartouchenwerks und in manchen andern schon barocken Elementen spricht sich der Uebergang zur Kunstweise des XVII Jahrhunderts unverkennbar aus.

Der Grundriss des kleinen Gebäudes (Fig. 77) zeigt ein Rechteck ohne Hof, flankirt von vier Pavillons. Es ist die schon früher für solche Anlagen festgestellte Form, wie wir sie z. B. in Martainville fanden, nur dass aus den früheren runden Eckthürmen jetzt Pavillons geworden sind und dass möglichste

[1] Choix de palais etc. Vol. III.

Regelmässigkeit der Anlage erstrebt ist. Der Eingang, von Säulen flankirt, liegt in der Mitte der Façade und führt in ein Vestibül, das mit Kreuzgewölben bedeckt und an den Wänden mit Nischen geschmückt ist. In der Verlängerung desselben gelangt man zu der bequem angelegten Treppe, die in geradem Lauf zu einem mit Nischen ausgestatteten und mit Kreuzgewölben bedeckten Podest und von da in rückwärtiger Wendung zum oberen Geschoss führt. Die Eintheilung der Räume ist im unteren wie im oberen Stockwerk dieselbe, nur dass im Erdgeschoss der aus-

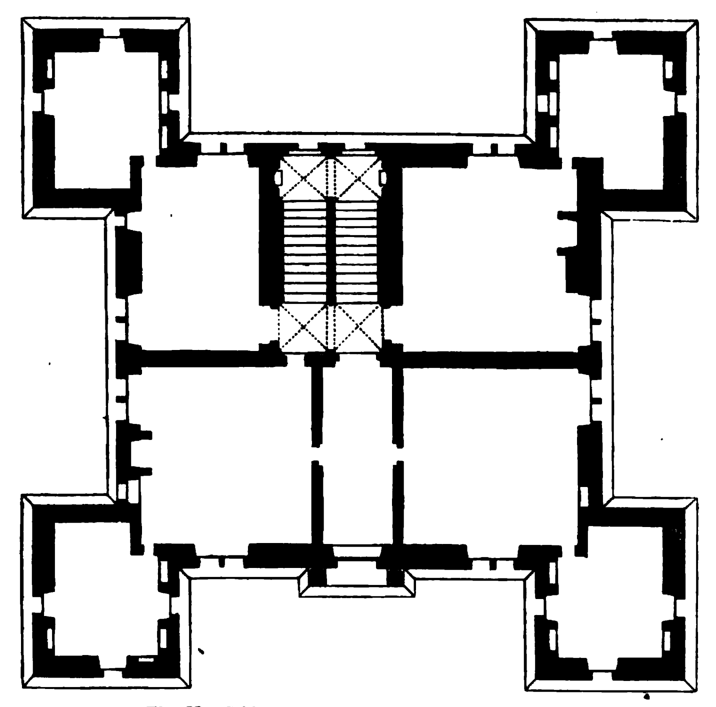


Fig. 77. Schloss Angerville-Bailleuil. (Sauvageot.)

springende Theil der Pavillons als kleines Cabinet abgetrennt ist. Vier Zimmer im Hauptbau, sämmtlich von gleicher Grösse bis auf das eine, welches durch die Treppenanlage beschränkt wird, und vier damit verbundene Nebenzimmer in den Pavillons, bilden das Ganze. Die Zimmer im Hauptbau erhalten durch breite gekuppelte Fenster, die Räume in den Pavillons durch schmale einfache Fenster ihr Licht.

Besondere Sorgfalt ist auf die künstlerische Durchführung der Façade verwendet. Und zwar concentrirt sich der reichere

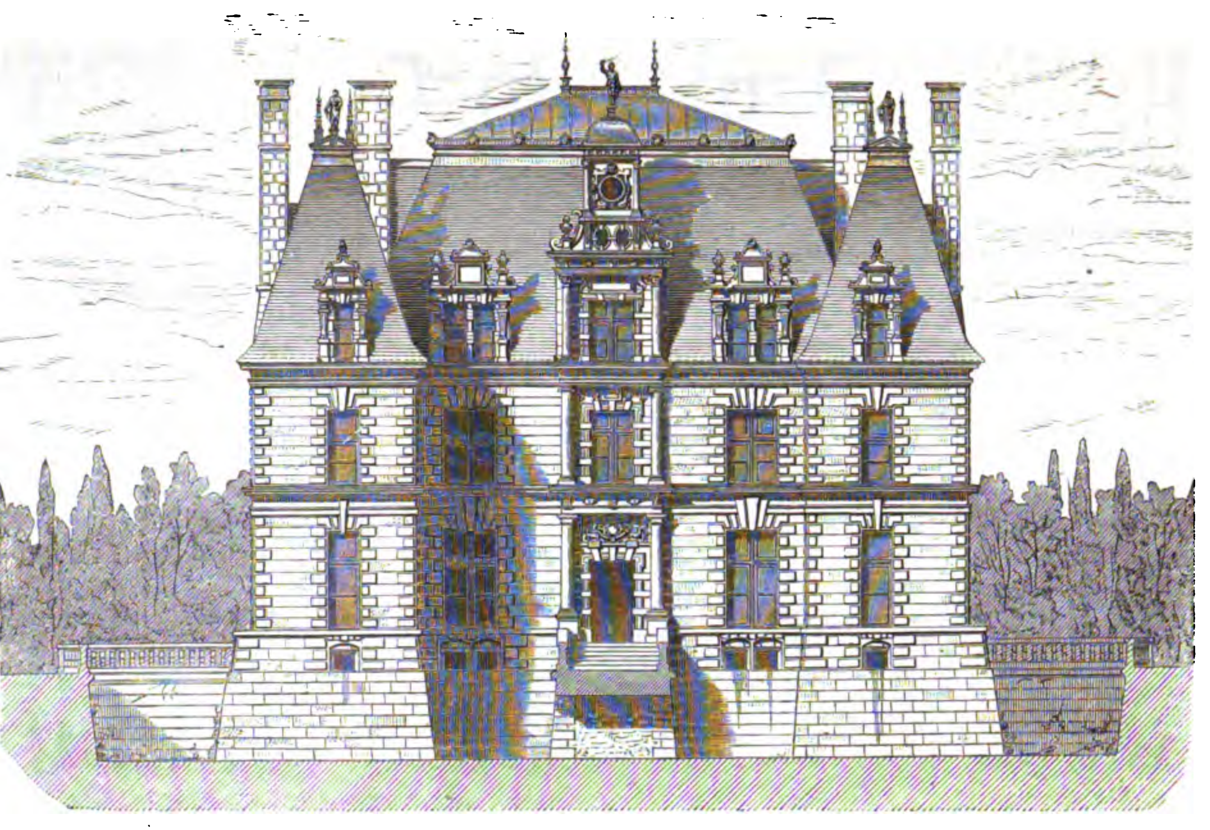
Schmuck derselben auf den mittleren Theil, der das Portal enthält. Im Erdgeschoss sind es elegant cannelirte dorische Säulen, die frei vortretend mit kräftigem Gebälk das Portal einrahmen. Ueber dem letzteren sieht man ein von Greifen gehaltenes Wappen in mehr reicher als geschmackvoller Composition von einem abenteuerlichen Gemisch widersprechender Formen in willkürlicher Zusammenstellung. Hässliche sirenenartige Fabelwesen, Genien mit Fruchtschnüren, Trophäen und Schilde in wunderlicher Art zusammengestellt, erhalten durch die Schnörkel der Cartouchen vollends das Gepräge der Barockzeit. Dazu kommen die einzelnen Quader, die ebenso roh als unmotivirt das Rahmenprofil des Portals und der Fenster durchschneiden. Im ersten Stockwerk folgen ionische und im zweiten korinthische Säulen, sämmtlich cannelirt und zierlich gearbeitet. Darüber steigt ein eleganter schlanker Glockenthurm mit einer Laterne bekrönt empor, eingefasst von korinthischen Säulen, die auf lang gezogenen Consolen ruhen. Das Einzelne ist auch hier schon sehr barock, doch lässt sich nicht läugnen, dass die Composition dieser Mittelpartie im Ganzen einen originellen und lebensvollen Eindruck macht. Verstärkt wurde derselbe durch die ursprüngliche Anordnung der Dächer. Nicht bloss die Eckpavillons haben steile Pyramidendächer, sondern auch das Dach des Hauptbaues war in zwei selbständige hohe Dächer zerlegt, so dass der Glockenthurm mit seiner zierlichen Laterne sich um so wirksamer gegen den Himmel absetzte. Dazu kommt endlich der ungemein reiche figürliche und ornamentale Schmuck in getriebenen Bleiverzierungen, welche die Dächer krönen und die zwar ebenfalls schon willkürlichen aber originellen und keck componirten Dachfenster.

Von der inneren Ausstattung sind nur Bruchstücke der elegant gearbeiteten, aber in der Composition barocken und in der Zeichnung mageren Holzvertäfelung der Wände erhalten.

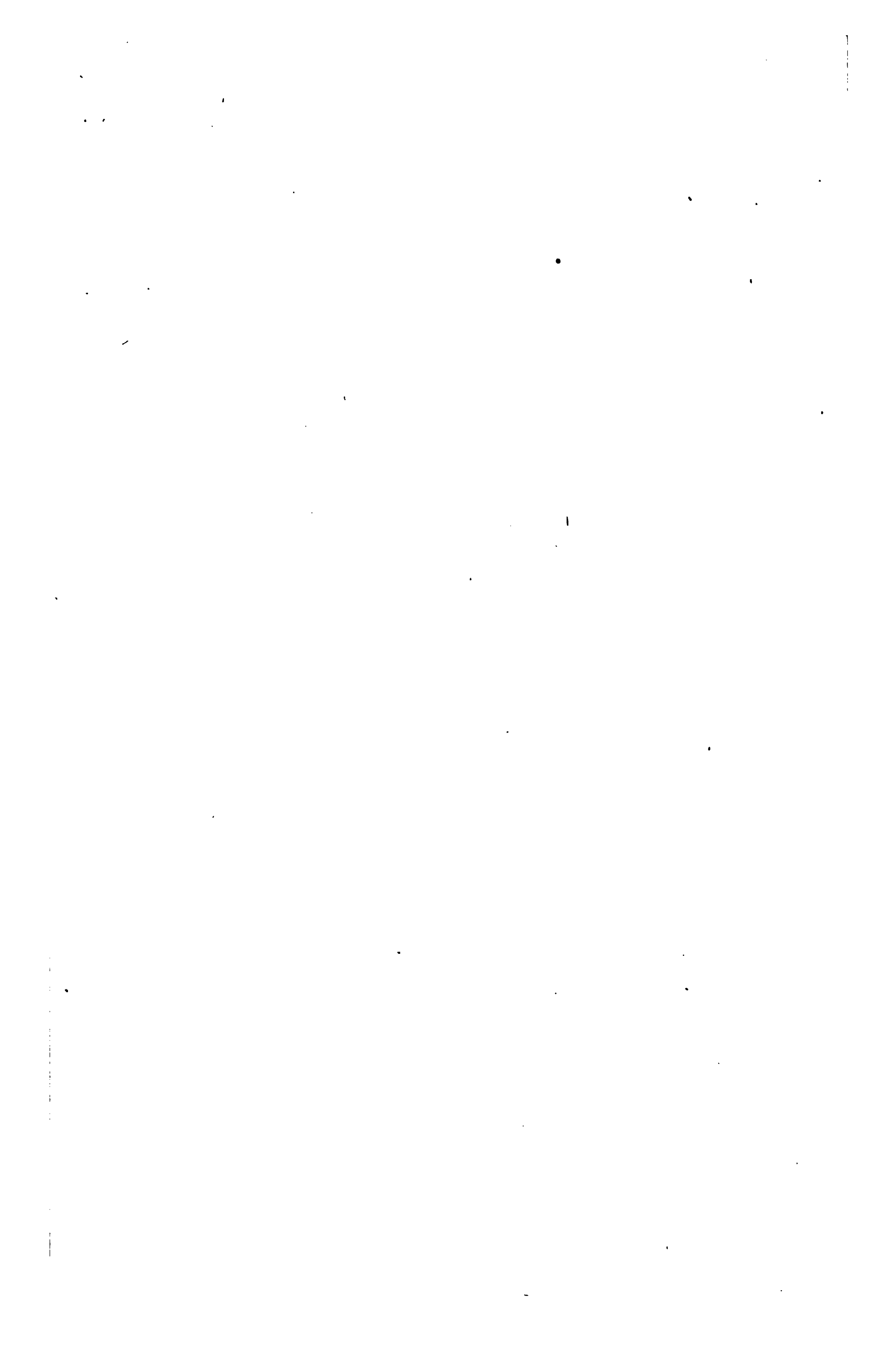
§. 76.

Das Schloss Maune.

Die lebhafte Beschäftigung mit geometrischen Formen und Constructionen, der sich die Architekten der Renaissance mit Vorliebe hingaben, führte sie gelegentlich dazu, statt der naturgemässen rechtwinkligen Anlage einzelne Versuche mit complicirteren Grundrissen zu machen. Der Kreis und die verschiedenen Arten von Polygonen in mannigfacher Anwendung und Verbindung spielen dabei eine Hauptrolle, und es ist, als ob in solchen Compositionen ein Stück Phantastik aus früheren Epochen nachspuke, um sich auf Kosten des sonst so rationellen Baugeistes dieser Zeit geltend zu machen. In Italien ist das



Zu S. 256. **Fig. 77ᵇ. Schloss Angerville. (Sauvageot.)**



Schloss Caprarola ein merkwürdiges Beispiel dieser Richtung. Für Frankreich liefert du Cerceau wenigstens auf dem Papier in einer Anzahl von Entwürfen seines Livre d'architecture Vorbilder zur Genüge. Freilich bemerkt er dabei gelegentlich, wenn er gar zu seltsame Erfindungen darbietet, er theile sie mit »plus pour plaisir et diversité que pour autre chôse.«[1] In Wirklichkeit hat sich ein Bauwerk dieser Gattung bis auf unsere Tage erhalten zum Beweise, dass bisweilen auch hier aus solchen Spielen der Einbildungskraft monumentaler Ernst wurde.

Es ist das kleine Schloss Maune (Mosne), bei der Eisenbahnstation Tanlay, an der Linie von Paris nach Lyon, im alten

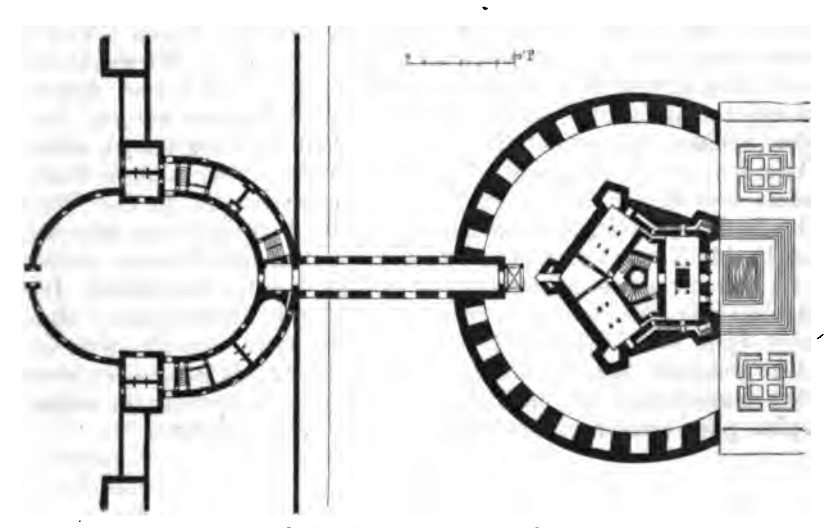


Fig. 78. Das Schloss Maune. (Du Cerceau.)

Burgund, Departement der Yonne gelegen.[2] Der Herzog von Uzés liess es in Form eines regelmässigen Fünfecks erbauen, auf dessen Ecken nach aussen thurmartige Vorsprünge, theils als Erker, theils als Treppen dienend, sich erheben (Fig. 78). In der Mitte des Gebäudes, sagt du Cerceau, ist unten ein Springbrunnen angebracht, um den sich in einem Fünfeck eine doppelte Wendeltreppe hinaufzieht, zur Verbindung der wenigen grossen Gemächer, in welche die einzelnen Stockwerke getheilt sind. Die Treppe ist ganz durchbrochen, so dass man beim Auf- und Absteigen immer den Brunnen sieht. Derselbe Gewährsmann rühmt

[1] Livre d'architecture von 1582 Nr. XXXVIII. — [2] Aufn. bei du Cerceau Vol. I, wo im Text durch einen leicht erklärlichen Druckfehler Manne zu lesen ist, während die Tafeln nach damaliger Schreibweise richtig Maune geben.

die Zweckmässigkeit der Anlage: »En ce bastiment y a poëlle, estuves, baignoires, fort bien pratiquéz, à cause de la fontaine: ensemble salles, chambres, garderobbes et toutes commoditez necessaires à un logis, chasqu' un estage accommodé de ce qui y est besoin.« Das Dach des Fünfecks bildet eine Pyramide, aus deren Mitte sich eine kleine Laterne erhebt. Eine ausführliche Beschreibung widmet du Cerceau der Construktion der Balkendecken mit ihrem reichen Schmuck.

Eine Umfassungsmauer mit Arkaden umgiebt in Hufeisenform den Bau und öffnet sich gegen ein Gartenparterre mit Weiher und Springbrunnen, das an der entgegengesetzten Seite wieder mit einem Halbkreis abschliesst. Auf der andern Seite führt vom Schloss ein Verbindungsgang, der aus offenen Arkaden und einem Dachgeschoss besteht, nach dem äusseren Wirthschaftshofe, der eine ovale Form zeigt, eigentlich zwei Halbkreise, welche durch vorspringende rechtwinklige Bauten verbunden werden. Der dem Schloss zugewendete Halbkreis enthält im Erdgeschoss offene Arkaden, im Dachgeschoss Dienstwohnungen. Der andere Halbkreis besteht nur aus einer Umfassungsmauer, die in der Mitte durch das Eingangsthor unterbrochen ist. Festungsartige Mauern, im Rechteck angelegt und von breiten Gräben umschlossen, ziehen sich um die ganze Schlossgruppe sammt dem Garten herum. Die Architektur des Aeussern ist von absoluter Nüchternheit, ohne eine Spur von künstlerischer Form. Wir erwähnen das wunderliche Gebäude nur, weil es für eine Richtung des Baugeistes jener Zeit bezeichnend ist, im Uebrigen, um mit du Cerceau zu reden, »plus pour plaisir et diversité que pour autre chose.«

§. 77.

Die Gärten der Renaissance.

Wir würden nur ein unvollständiges Bild der französischen Renaissanceschlösser besitzen, wenn wir nicht einen Blick auf die Gartenanlagen werfen wollten. Schon die mittelalterliche Burg besass, wo irgend der Platz es gestattete, einen Garten, in welchem man ausser den Küchenkräutern und den Fruchtbäumen ein Blumenparterre, namentlich von Rosen und Lilien, Rebengänge, Rasenplätze mit schattenden Bäumen, bisweilen auch Weiher und, wo der Ort es gab, Springbrunnen hatte. In den Gärten stolzirten Pfauen und in den Weihern spiegelten sich Schwäne. Unter Karl V erwähnen die Rechnungen des Louvre einen »Iehan Baril, faiseur de treilles, pour avoir faict un grand préau èsdicts iardins et faict de merrien (de bois) un lozengié tout autour, à fleur de liz et à créneaux.« [1] Doch war immer-

[1] Comptes du Louvre, citirt von A. Berty, la renaiss. monum. Vol. I.

hin der Raum für solche Anlagen beschränkt, das Leben selbst zu unruhig und kriegerisch bewegt, die Rücksicht auf Befestigung und Vertheidigung zu ausschliesslich, um jenen Gärten eine grössere Bedeutung zu geben. Als aber im XV Jahrhundert das Naturgefühl immer mächtiger erwachte und in der Kunst einen lebhaften Wiederhall fand, als die flandrischen Meister zuerst ihre heiligen Gestalten vom Goldgrund erlösten und mitten in das blühende Leben des Lenzes hineinstellten, wurde alsbald auch die Gartenanlage ein Gegenstand künstlerischen Studiums, ästhetischer Ausbildung. Es ist bezeichnend für das gesteigerte Naturgefühl der Zeit, dass wir so oft in den anziehendsten Bildern der Meister des XV Jahrhunderts die Madonna im Rosenhag dargestellt sehen, und dass auf allen Bildern ein Teppich von natürlichem Rasen, mit Blumen durchwirkt, sich den Gestalten unterbreitet.

Den entscheidenden Anstoss gab aber auch hier Italien. Schon bei dem Kriegszuge Karls VIII nach Neapel sind die Berichterstatter von nichts so entzückt, wie von den bezaubernden Gärten der italienischen Villen. Die Herrlichkeit des Gartens von Poggio reale fesselt den König und seine Cavaliere mehr als alle andern Schöpfungen der Kunst, und eben so entzückt spricht sich Jean d'Auton über die Schönheit des Parks von Pavia aus. (vgl. §. 1). Kein Wunder, dass fortan bei allen Schlossbauten die Anlage der Gärten mit besonderem Nachdruck gepflegt wurde. Uebereinstimmend kann man bei aller Abwechslung folgende Grundzüge beobachten.[1] Die unmittelbare Nähe des Schlosses, d. h. der herrschaftlichen Wohnräume, wird für die Anlage eines Parterre von Blumen vorbehalten, so dass man nicht blos aus den Zimmern den Blick über dasselbe genoss, sondern auch durch Treppen schnell dahin gelangen konnte. Die Anordnung solcher Treppen zur Verbindung mit dem Garten wird z. B. in den Urkunden von Fontainebleau ausdrücklich vorgeschrieben. Bezeichnend für die künstlerische Gesinnung der Zeit ist die streng symmetrisch-regelmässige Behandlung dieser Blumenparterre's, die selbst da festgehalten wird, wo man im Schlossbau, durch ältere Theile gehemmt, sich die Regelmässigkeit und Symmetrie versagen musste. Gaillon bietet ein merkwürdiges Beispiel. Die einzelnen Blumenbeete erhalten mannigfaltige Zeichnungen, nicht bloss in rhythmisch bewegten Ornamenten, sondern auch in allerlei Spielereien mit Namenszügen, Emblemen und Devisen. In dem bunten Schmuck dieser unendlich abwechselnden Formenwelt, die einerseits an die Muster der emaillirten Fussböden, andrerseits an die Ornamentik der Decken erinnert, hat die

[1] Rabelais in seiner Schilderung der Thelemitenabtei (vgl. §. 7) giebt auch von den Gartenanlagen das jener Zeit vorschwebende Idealbild.

decorative Lust der Renaissance wieder ihre Unerschöpflichkeit bewährt. Häufig findet man eins oder auch zwei dieser Blumenfelder als Labyrinthe oder wie es damals hiess als Dädalus ausgebildet, eine Form welche auf die Irrgänge in den Fussböden der mittelalterlichen Kirchen zurückführt. Was dort dem ablassbedürftigen Beter als Pensum für seine fromme Kasteiung vorgezeichnet wurde, gewann hier den Charakter eines neckischen Spiels. Solche Labyrinthe zeigt bei du Cerceau der Garten der Tuilerien, und in doppelter Anlage kommen sie in Gaillon und Montargis vor.

Zur besseren Uebersicht des heiteren Ganzen liess man rings um das Blumenparterre, mit diesem durch Treppen verbunden, erhöhte Terrassen sich hinziehen, breit genug, um einer festlichen Gesellschaft zum Lustwandeln zu dienen. Von der Sorgfalt, mit welcher man auch diese Theile ausstattete, geben die Baurechnungen von Gaillon zahlreiche Beweise. Namentlich erhalten die Fussböden reiche Muster durch verschiedenfarbige glasirte Steine. Ein Bruchstück solcher Fussböden hat man in neuerer Zeit zu Anet gefunden. In der Regel werden die Terrassen nach aussen durch Mauern abgeschlossen, aber früh schon umgiebt man sie auf einer oder mehreren Seiten mit bedeckten Arkaden, um je nach Belieben schattige oder geschützte sonnige Wandelbahnen zu erhalten. Schon in Gaillon sind zwei Seiten des Gartens mit bedeckten Galerieen umzogen, die an den Enden auf Pavillons münden. So gewann man mitten im Garten in der schönsten Umgebung Räume für stille Zurückgezogenheit und ruhige Meditation. Aehnlich sieht man es an einer Seite der Gärten zu Vallery und zu Chantilly, in noch vollständigerer Weise zu Dampierre. Das schönste Beispiel bot aber Anet, wo auf drei Seiten das grosse Gartenparterre von Galerieen mit Arkaden in Rustika umzogen wurde, was, wie du Cerceau sagt, »donne au iardin vn merueilleux eclat à la vuë«. Bisweilen verbindet man damit kleine Bethäuser, wie die noch gothischen Kapellen im Garten zu Bury und zu Gaillon. Aehnlich zu Blois, wo ein langer gedeckter Laubengang vom Schloss um drei Seiten des Gartens sich hinzieht und schliesslich auf die Kapelle mündet. Dagegen sehen wir später de l'Orme im Park von Villers-Coterets eine Kapelle in streng antiken Formen aufführen. Ein Hauch von stiller Naturandacht mochte in solcher Umgebung diese kleinen Oratorien umspielen und den Einsamen zur Sammlung des Gemüths stimmen.

Aber auch sonst wird für schattige Gänge gesorgt. Leichte Holzgalerieen mit Epheu oder Reben umrankt, sind in wohlabgemessener Anordnung zwischen die Blumenbeete vertheilt, sei es, dass sie in der Mitte das Parterre durchschneiden oder an den Seiten sich hinziehen. Und zwar sind es nicht bloss die

anspruchslosen Construktionen leichter Laubengänge mit gebogenen Lattendecken, nach Art von Tonnengewölben, sondern die Kunst des Zimmermanns erhebt diese Constructionen bald zu höherer Bedeutung, bildet an ihnen die Formen des Steinbaues mit angemessener Umgestaltung nach, giebt der Composition höheren architektonischen Werth dadurch, dass die langen Galerieen an den Endpunkten und etwa noch in der Mitte durch erhöhte Pavillons unterbrochen werden. Das schönste Beispiel dieser Art war zu Montargis (Fig. 79); andere sah man zu Verneuil, zu Charleval, Beauregard, hier in streng antiker Behandlung mit durchweg geradem Gebälk und Giebeln an den Pavillons,

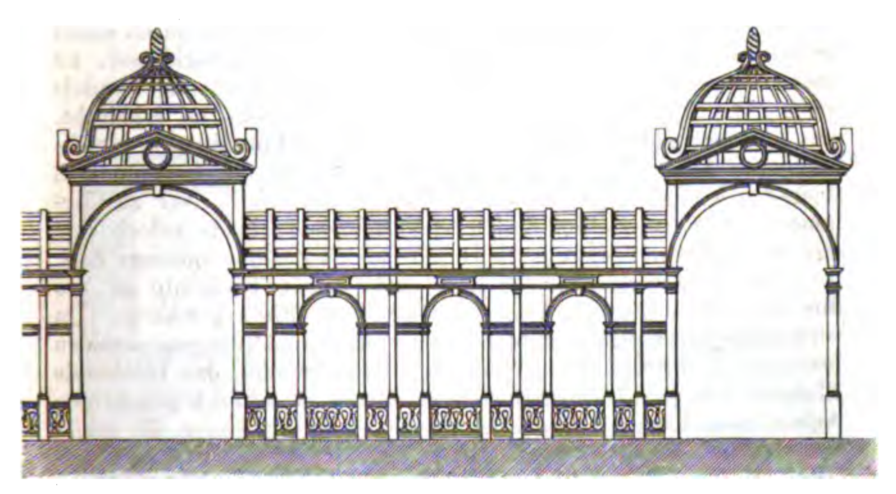


Fig. 79. Gartenlaube zu Montargis. (Du Cerceau und Berty.)

freier dagegen in charakteristisch ausgeprägter Holzconstruktion zu Bury.

Herrschte in diesem Kernpunkt der Gartenanlagen das streng-architektonische Gesetz, so trat in wirksamen Contrast dazu der weite Ring ausgedehnter Parkanlagen, in welchen man dem Walten der Natur und der Vegetation grössere Freiheit liess. Zwar die Obstgärten mit ihren Rasenflächen und regelmässig ausgetheilten Fruchtbäumen halten das Gesetz der Symmetrie fest, bilden aber doch einen Uebergang zu der freieren Bewegung der grossen Laubmassen des anstossenden Parks. Dieser selbst, von breiten Baumalleen in allen Richtungen durchzogen, mit seinen Rasenflächen und Laubmassen, vermittelt endlich den Uebergang in die freie Natur, mit der er die Schöpfung des menschlichen Geistes verknüpft.

Zu diesen beiden Elementen, der Vegetation und der Archi-

tektur, gesellt sich als dritter nicht minder wichtiger Faktor das Wasser. Im Mittelalter hatte man sich bei den Gärten in diesem Punkte mit dem behelfen müssen, was die Natur freiwillig und zufällig bot. Die Architekten der Renaissance in ihrer wissenschaftlichen Durchbildung waren aber zugleich tüchtige Hydrauliker und wussten den Gärten den belebenden Schmuck springender Wasser zu geben. In Gaillon finden wir Pierre Valence von Tours mit der Leitung und Anlage des Springbrunnens für den Garten und Schlosshof beschäftigt. In den Baurechnungen Franz I wird ausdrücklich der Fontainen gedacht, welche in St. Germain und Villers-Coterets angelegt werden sollen. Das Wenigste, was gefordert wird, ist ein Springbrunnen inmitten des Gartenparterres, der dann manchmal wie in Gaillon und Blois durch einen leichten in Holz construirten Pavillon, der ihn umschliesst, zu einem behaglich kühlen, halb geschlossenen Platze umgewandelt wird. Wo die ungewöhnliche Breite des Gartens es erheischt, wie in Anet und Charleval, bringt man zwei Fontainen in gleichmässigem Abstand an. Reichere Wasserkünste mit Grotten und Cascaden kommen in dieser Zeit kaum schon vor. Nur zu Chenonceau und zu Gaillon finden sich Beispiele, beide jedoch erst aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts als Zusätze späterer Zeit.

Eine viel eingreifendere Rolle kam diesem Elemente zu, wo die Nähe eines Flusses Wasser in reicherer Fülle gewährte. Da wird nicht bloss rings um den Garten ein Kanal gezogen, sondern bisweilen in öfterer Wiederholung durchschneidet das belebende Element mit parallelen Armen den Garten, wie in der prächtigen Anlage von Verneuil, oder es wird in ganzer Breite als schön eingefasstes Bassin in die Gartenanlage eingeführt, wie in Charleval, Vallery und beim weissen Hause zu Gaillon. Wo in dieser Weise das Wasser von allen Seiten die Gärten umzieht, da sucht man dasselbe auch dem Auge des Beschauers unmittelbar nahe zu rücken. Daher fallen hier die umgebenden abschliessenden Mauern fort und statt geschlossener Galerieen werden leichte Laubengänge angeordnet, durch deren zahlreiche Oeffnungen der Wasserspiegel sichtbar wird und frischen Luftzug, angenehme Kühlung in diese sonst leicht dumpfigen Galerieen bringt. So sieht man es zu Dampierre und zu Chantilly, namentlich aber zu Verneuil, wo überall das Wasser in vielverzweigten Kanälen, Bassins und grossen Weihern eine Hauptrolle spielt. Seltener dagegen wird die Plastik zu Hülfe genommen, die in Italien bei den Gärten so hervorragende Bedeutung gewinnt. Nur in der Klausnerei zu Gaillon wird eine Ausnahme gemacht, und in Fontainebleau nimmt bei du Cerceau die Diana von Versailles die Mitte des kleineren an der Südseite des Schlosses gelegenen Gartens ein.

Wohl das Vollendetste, was die Gartenkunst dieser Epoche

in Frankreich hervorgebracht, ist der Garten von Verneuil, den wir in §. 71 bei Beschreibung des Schlosses geschildert haben. Die Figur 80 überhebt uns einer ausführlicheren Erklärung. Hier ist ausserdem die Benützung des ansteigenden Terrains zu bedeutenden Wirkungen gelangt.

Merkwürdig dadurch, dass er sich ausnahmsweise nach den unregelmässigen Formen des (im Wesentlichen aus dem Mittelalter stammenden) Schlosses richtet, ist der Garten von Mon-

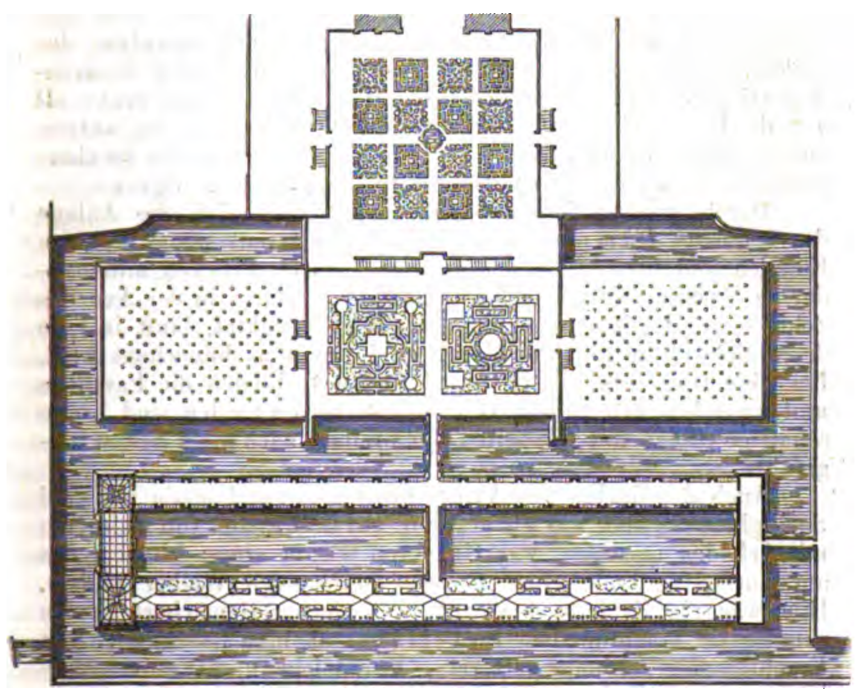


Fig. 80. Gartenanlage zu Verneuil. (Du Cerceau und Berty.)

targis. Im weiten Halbrund, zwei concentrische Ringe bildend, der innere mit Mauern umzogen und mit dem äusseren durch stattliche Portale verbunden, umschliesst er in grossem Bogen den Bau. Von den beiden Labyrinthen des inneren Parterres war schon oben die Rede und die prächtige Doppelgalerie, deren Holzwerk eine Bekleidung von Epheu hatte, ist in Figur 79 theilweise dargestellt. Mit den reichen Blumenbeeten wechseln Rebengänge, Rasenflächen mit Obstbäumen aller Art und Wiesen, die weithin von Alleen durchschnitten werden. René de France, Tochter Ludwigs XII und Gemahlin des Herzogs Hercules von

Ferrara, liess diesen Garten anlegen, als ihr 1560 Montargis zum Wittwensitz überwiesen wurde.

Von ausserordentlichem Umfang waren die Gärten zu Blois, zu denen man vom Schloss aus durch einen verdeckten Gang über die Strasse hin gelangte. Der Haupttheil bestand aus einem Parterre von 600 Fuss Länge bei 250 Fuss Breite, rings auf drei Seiten mit einer hölzernen Galerie umzogen, die auf einen Pavillon und eine kleine Kapelle mündete. In der Mitte des Gartens erhob sich über einem Springbrunnen ein Kuppelbau. Daneben auf beiden Seiten zwei andere Gärten, der eine mit zierlichen Blumenbeeten, die einen Springbrunnen umgaben, der andere mit Baumalleen und von zwei in der Mitte sich kreuzenden schattigen Galerieen durchschnitten. Du Cerceau sagt: »Il y a de beaux et grands iardins, differans les vns des autres, aucuns ayans larges allées à lentour, avcunes couvertes de charpenterie, les autres de coudres, autres appliquez à vignes.«

Durch grossen Wasserreichthum zeichnet sich die Anlage des Schlosses Dampierre aus, wo drei Gärten, sämmtlich von Kanälen und breiten Bassins umzogen, durch Brücken miteinander in Verbindung stehen. Das mittlere Parterre in der Axe des Schlosses und mit diesem auf einer Insel errichtet, läuft in eine dreieckige Spitze aus, die durch drei Pavillons bezeichnet wird. Bedeckte Galerieen mit offenen Arkaden verbinden die Pavillons und umziehen den ganzen Garten. An den Canälen sind breite schattige Gänge mit doppelten Baumreihen nach allen Seiten hingeführt.

Auch der Garten von Anet, gross und regelmässig mit zwei Springbrunnen und, wie wir gesehen, auf drei Seiten von Galerieen mit Arkaden umzogen, war rings von Wasser eingeschlossen, das am äussersten Ende einen grossen halbrunden Weiher bildete. Hier war ein Badhaus angelegt, von dessen Gemächern Stufen zum Bassin hinabführten. Im Uebrigen sah man Rasenplätze mit Fruchtbäumen, Blumenparterres, Fischteiche und Kaninchengehäge, sämmtlich durch Canäle, die mit Alleen eingefasst waren, getrennt. Auch an Volièren und Orangerieen fehlte es nicht.

Auch Chenonceaux zeichnete sich durch reiche Gartenanlage aus, bei welcher ein ausgebildetes System von Wasserkünsten zur Anwendung gekommen war. Rechts vom Eingang sah man im Park eine Felsgrotte mit Caskaden, umgeben von einem Wasserbassin. Eine Terrasse mit Blumen umgab dasselbe und weiter oberhalb war eine andre Terrasse angebracht, die mit Laubgängen bedeckt war, und deren Umfassungsmauer mit Nischen, Säulen und Statuen, sowie mit Sitzbänken geschmückt war. Auch zum Vexirspiel war das Wasser hier schon verwendet, denn in der Mitte des kleineren Gartens war eine Oeffnung angebracht, die ein hölzerner Zapfen schloss. Wenn man

diesen unversehens herauszog, stieg ein Strahl achtzehn Fuss hoch empor, »qui est une belle et plaisante invention« sagt du Cerceau.

Die grösste Mannigfaltigkeit zeigten aber die Gärten zu Gaillon nach den Verschönerungen, welche der Kardinal von Bourbon der ursprünglich schon reichen Anlage hinzugefügt hatte. Hier war in der Verbindung der verschiedenen Gärten das hügelige Terrain zur Geltung gebracht und dafür gesorgt, dass der Blick immer das liebliche Thal und den Fluss mit umfasste. In ziemlicher Entfernung vom Schloss und dessen Gärten hatte der Kardinal eine Karthause errichten lassen, wohin man durch den Park auf Terrassen und durch ansteigende bedeckte Baumgänge gelangte. Man kam zuerst zu einer Kapelle, die mit einem kleinen Wohngebäude und einer auf einem Felsen angelegten Einsiedelei in Verbindung stand, rings von einem viereckigen Wasserbassin eingefasst. Daneben lag auf der einen Seite ein kleiner geschlossener Blumengarten, mit Lauben und gedeckten Gängen. Um das Parterre erhoben sich auf einer Anzahl von Postamenten Statuen von drei bis vier Fuss Höhe. Auf der andern Seite der Einsiedlergrotte gelangte man an einem ausgedehnten Bassin, das von breiten Terrassen umschlossen war, zu dem sogenannten weissen Hause, einem rings von Wasser umgebenen Lustgebäude der üppigsten Anlage. Es enthielt im Erdgeschoss einen grossen mit Arkaden geöffneten Saal, an den geschlossenen Wänden mit Nischen und Karyatiden sowie mit Statuen geschmückt, ausserdem durch drei Bassins mit Fontainen belebt. Eine Treppe an der Rückseite führte zum oberen Geschoss, welches in mehrere Gemächer eingetheilt war. Eine Platform mit durchbrochenem Geländer gewährte den freien Ueberblick über das Ganze.

Nirgends wird uns das heitere Leben der Renaissancezeit so gegenwärtig, als wenn wir uns diese prächtigen Gartenanlagen aus den Zeichnungen und Beschreibungen du Cerceau's wieder herzustellen versuchen und ihr die glänzende, geistreiche und übermüthige Gesellschaft jener Tage zur Staffage geben.

§. 78.

Städtische Wohngebäude in Orleans.

Der Bau der bürgerlichen Wohnhäuser in den Städten beharrt in dieser Epoche auf der in der vorigen eingeschlagenen Bahn, und nicht bloss für die Grundrissbildung, sondern auch für die Behandlung der Façaden bleiben die früher entwickelten Grundzüge geltend, nur dass der Charakter der Formen im Einzelnen dem in dieser Zeit gültigen Gepräge folgt. Aus dem Anfang der Epoche begegnen wir einer Anzahl städtischer Wohn-

häuser, deren Architektur den Stempel einer edlen Ruhe und classischen Reinheit der Formen trägt. Allmählich führt dann auch hier das Streben nach Einfachheit und Grösse zur Strenge und selbst zur Trockenheit, in welche sich gleichwohl bald gewisse Elemente einer willkürlichen, barocken Detailbildung mischen.

Orleans ist auch jetzt reich an interessanten Privatgebäuden. Wir beginnen mit dem sogenannten Hause der Diana von Poitiers,[1] welches diesen Namen mit ebensowenig Recht trägt, wie die früher erwähnten Häuser der Agnes Sorel und Franz I oder vielmehr der Herzogin von Etampes. Es zeigt jene vornehmere Anlage, die im Erdgeschoss statt der Kaufläden geschlossene Mauermassen, durchbrochen von wenigen kleinen Fenstern, enthält. Auch die oberen Stockwerke haben neben den grossen Fenstern ausgedehnte Wandflächen und dadurch einen Charakter von Ernst und Ruhe, von vornehmer Zurückhaltung. Im Hauptgeschoss sind die Fenster mit feinen Rahmen und einem flachen Bogengiebel eingefasst. Der letztere enthält eine kleine weibliche Büste. Schlanke korinthische Säulen, zu zwei Dritteln cannelirt, gliedern dieses Stockwerk, während im oberen auf den Ecken kurze Rahmenpilaster derselben Ordnung angebracht sind. Das mittlere Fenster des oberen Geschosses ist kreisrund und von verschlungenen Cartouchen eingerahmt. Der Grundriss des Hauses befolgt die in Orleans herkömmliche Anlage: der Eingang liegt, wie immer bei diesen schmalen Gebäuden, an der einen Seite, der Flur mündet auf die Treppe und auf den Hof, der hier geräumiger angelegt und stattlicher architektonisch ausgebildet ist, als es die Regel zu sein pflegt.

Zu den anziehendsten Gebäuden gehört sodann ein schmales, am Marché à la volaille gelegenes Haus, welches man als »Maison de Jean d'Alibert« bezeichnet.[2] Dieser hervorragende Führer der protestantischen Partei von Orleans soll es erbaut und darin die erste Versammlung seiner Glaubensgenossen abgehalten haben. Die Façade ist schmal, im Erdgeschoss durchbrochen von der grossen Bogenöffnung eines Kaufladens, daneben das zierlich eingefasste Rundbogenportal, darüber ein reizendes kleines auf Säulchen gekuppeltes Fenster zur Erleuchtung des Hausflurs, eingefasst von Hermen, an den Ecken auf eleganten Masken ruhend. Die beiden oberen Stockwerke zeigen feine korinthische Rahmenpilaster und grosse rechtwinklige Fenster mit Kreuzstäben. Der Corridor spricht sich in beiden Geschossen durch kleine Bogenfenster mit eleganter Umrahmung aus. Die Anwendung von Masken und Laubschnüren, die Rahmen von verschlungenen Car-

---

[1] Aufn. in den Monum. hist. — [2] Aufnahmen bei Sauvageot, Vol. III, und in den Monuments historiques.

touchen, die prächtigen Löwenköpfe, auf welchen die Pilaster des ersten Geschosses ruhen, deuten auf die Epoche von 1550 bis 1560.

Weiter ist hier anzuschliessen der sogenannte »Pavillon der Jeanne d'Arc,« der den Uebergang von der Schlusszeit Franz I zur Epoche Heinrichs II bezeichnet [1]. Es ist ein thurmartiger Pavillon, der sich als vorspringender Theil an ein älteres Gebäude anschliesst. Auf einem Sockel von punktirter Rustika erhebt es sich in zwei Geschossen von bedeutender Höhe mit mässig grossen Rundbogenfenstern, über welchen die hohen Stirnmauern darauf deuten, dass beide Stockwerke gewölbt sind. Tafeln wie für Inschriften angebracht und mit Festons und Masken geschmückt, beleben diese grossen Flächen. Schlichte ionische Pilaster bewirken im unteren, cannelirte korinthische im oberen

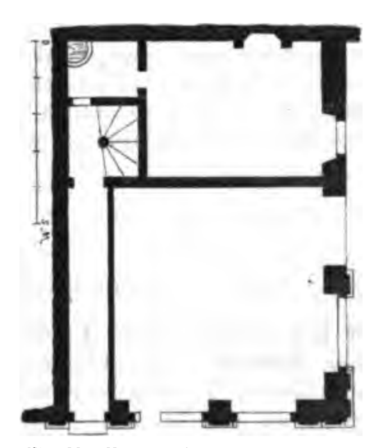


Fig. 81. Haus du Cerceau's zu Orleans.

Geschoss die Gliederung der Massen. Im Innern sind die Tonnengewölbe jedes Geschosses mit jener Gattung von Arabesken in Reliefdarstellung bedeckt, in welchen das edle vegetabilische Leben der früheren Arabeske durch Ueberwuchern tendenziöser Figuren und zugleich durch Ueberladung mit phantastischen Elementen erstickt wird. Das ist immer der Tod des ächt künstlerischen Arabeskenstyles.

In classischem Geiste streng und edel durchgeführt ist das sogenannte »Haus du Cerceau's« [2]. An einer Ecke der Rue des hôtelleries gelegen, zeigt es einen gedrängten fast quadratischen Grundriss (Fig. 81), der durch seine compendiöse Anlage Interesse erregt. Im Erdgeschoss ist ein grosser Eckladen an-

[1] Aufn. in den Monum. histor. — [2] Treffliche Aufnahme in Sauvageot, Vol. III.

gebracht. neben welchem nur für einen schmalen Flur Raum bleibt. Dieser mündet wie gewöhnlich auf die Wendeltreppe. Ein Wohnzimmer mit Kamin liegt hinter dem Laden, und selbst für einen allerdings winzigen Hof mit einem Brunnen in der Ecke ist noch Raum geblieben. Von der edlen Pilasterarchitektur. welche die ganze Façade gliedert, giebt unsre Abbildung Figur 82 eine Anschauung. Wir brauchen nur hinzuzufügen, dass alle Formen mit vollem Verständniss und in höchster Feinheit durchgebildet sind.

Als Muster einer ganz schlichten, aber monumentalen Behandlung erwähnen wir zwei Häuser, die im Erdgeschoss an Ecken, Gesimsen und Fenstereinfassungen den Quaderbau, im Uebrigen den Backstein zeigen[1]. Das eine, mit interessanter Ausbildung des Kaufladens im Erdgeschoss, mit hohen, rechtwinkligen Kreuzfenstern in den oberen Stockwerken und mit kräftig einfachem Consolengesims liegt in der Rue du Châtelet No. 3; das andere, ebenfalls mit Kaufläden, etwas stattlicher, von schlankeren Verhältnissen und in reicherer Ausführung, deren Formen auf die spätere Zeit des Jahrhunderts weisen, ist die Nr. 17 in der Rue des Hôtelleries.

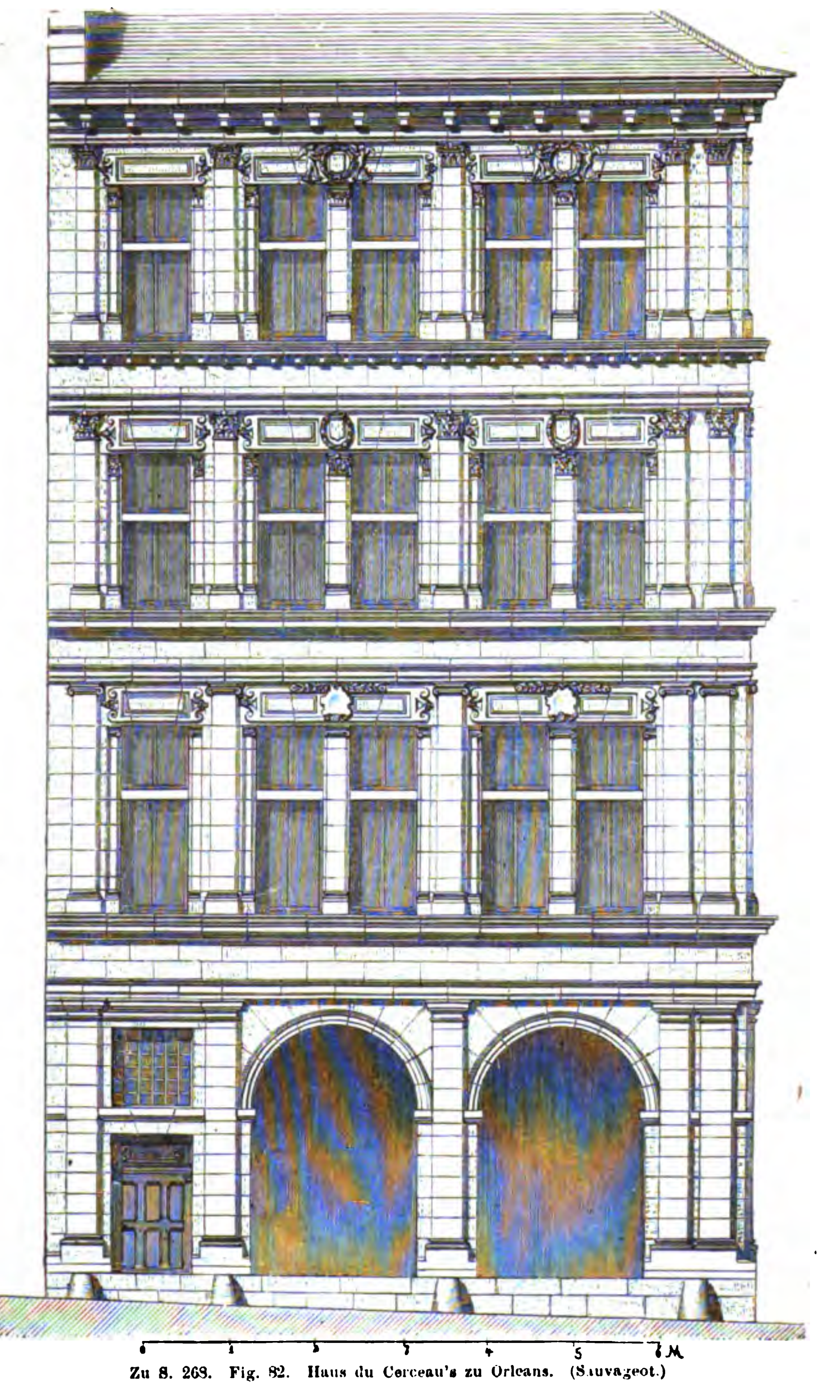
§. 79.

Städtische Wohngebäude in den nördlichen Provinzen.

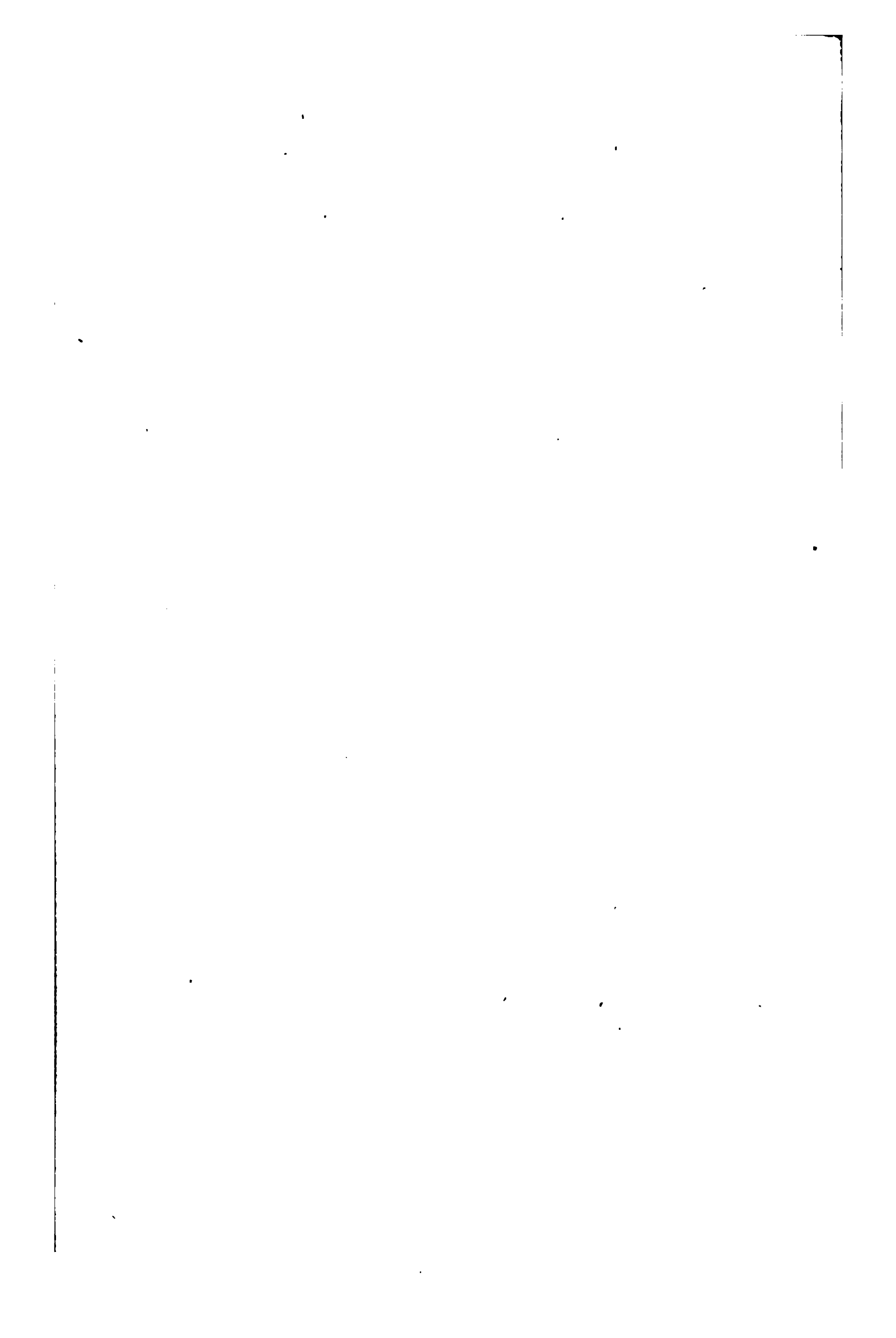
Die Normandie hat auch in dieser Epoche ihren Antheil an der architektonischen Bewegung und obschon die Energie und der Reichthum der früheren Epoche hier merklich nachlassen, so fehlt es doch nicht an einzelnen ausgezeichneten Beispielen auch des bürgerlichen Privatbaues. Wir beginnen mit dem prächtigen Hause des Etienne Duval in Caen, das einen Uebergang von der Epoche Franz I zu der Heinrichs II bildet[2]. Etienne Duval war einer jener grossen Kaufleute des XVI Jahrhunderts. die durch den Welthandel zu Macht und Reichthum gelangten und von dem künstlerischen Wesen der Zeit lebendig genug berührt waren, um ihrer Lebensstellung einen monumentalen Ausdruck zu geben. Durch Heinrich II im Jahre 1549 geadelt. errichtete er in Caen sich eine prächtige Wohnung, in welcher er 1578 starb.

Nur ein Theil seines Hauses ist erhalten, genug indessen um für die Bedeutung des Ganzen zu zeugen. Im Erdgeschoss besteht das Vorhandene aus einer Galerie von 15 F. Breite bei 34 F. Länge, an den Schmalseiten durch grosse Bogenportale,

[1] Vgl. Sauvageot a. a. O. — [2] Aufn. in Rouyer et Darcel, Vol. I. pl. 13—16.



Zu S. 268. Fig. 82. Haus du Cerceau's zu Orleans. (Sauvageot.)



an der einen Langseite durch drei mächtige Arkaden, die mittlere höher und breiter als die seitlichen, geöffnet. Alles ist hier bis ins Kleinste in classischer Weise durchgebildet. Die Bögen ruhen auf gut profilirten Pfeilern, die über einem hohen gemeinsamen Sockel aufsteigen. Kräftige korinthische Säulen mit verkröpftem Gebälk treten davor, und ein elegantes Consolengesims schliesst das Erdgeschoss ab.

Das obere Stockwerk enthält in ganzer Ausdehnung einen Saal, der an zwei Seiten geschlossen und mit zwei Kaminen versehen, an den beiden andern, und zwar einer schmalen und einer langen, mit Bogenfenstern durchbrochen ist. Diese sind über den kleineren Arkaden zu zweien, über der mittleren und an der Schmalseite zu dreien gekuppelt; bei letzteren ist das Mittelfenster höher und durch Pilaster eingefasst, während die Fläche über den Seitenfenstern in ziemlich widersinniger Spielerei mit einem nachgeahmten Geländer decorirt ist. Die Doppelfenster haben dagegen eine angemessene Umrahmung und gemeinsamen antiken Giebel, in welchem wunderlich genug eine Erinnerung an gothische Krabben nachspukt. Auch das Dachfenster beweist in Aufbau und Ornamentik, dass der Architekt dieses Baues sich der inzwischen etwas dunkel und confus gewordenen Traditionen der Gothik noch nicht ganz zu entschlagen vermochte. Ein am Ende des Gebäudes rechtwinklig vorspringender, mit offener Laterne bekrönter Thurm enthält die Wendeltreppe zum oberen Geschoss, zu welchem man indess nur mittelst eines auf Consolen vorspringenden Balkons gelangen kann. Korinthische Rahmenpilaster, im Einklang mit den Säulen des unteren und oberen Geschosses, fassen die Ecken ein.

Den entwickelteren Styl der Zeit finden wir an einem Hause der Rue Percière zu Rouen[1], welches dem Ende der Epoche angehört und die Jahrzahl 1581 trägt. Es ist, wie die meisten Häuser der mittelalterlichen Städte, klein und schmal, aber hoch. Das Erdgeschoss öffnet sich völlig als Kaufladen in schmuckloser Holzconstruktion. Auch die beiden oberen Stockwerke sind ganz mit Fenstern durchbrochen, von denen die beiden äusseren, obwohl gerade geschlossen, mit einem Rahmen in Flachbogen umgeben sind, während die beiden innern keinerlei Einfassung haben, aber durch einen ganz mit Ornamenten bedeckten Pilaster getrennt werden. Auch sonst ist an allen Flächen über und unter den Fenstern in Masken, Cartouchen und sonstigem Ausputz der schon sehr willkürlich barocke Geist vom Ende dieser Epoche zum Ausdruck gelangt.

Aus der Mitte des XVI Jahrhunderts stammt ein Haus in der Rue du grand cerf in Chartres. Es wurde laut einer Inschrift

[1] Aufn. bei Berty, la renaissance monumentale, Vol. II.

an der Façade von dem Arzt Claude Huvé erbaut, der seinen Mitbürgern in lateinischer Sprache untermischt mit einer kleinen Dosis von Griechisch erzählt, dass er es mit Rücksicht auf den Schmuck der Stadt und die Nachwelt erbaut habe[1]. Das Gebäude ist klein und macht dabei den Eindruck wohnlichen Behagens. Ueber einen breit angelegten Flur mit Kreuzgewölben, der sich in der Tiefe verengt, um der Treppenanlage Raum zu lassen, gelangt man in einen Hof, der an der Hinterseite ebenfalls von Gebäuden eingeschlossen wird. Zu dem hoch liegenden Erdgeschoss führt eine Rampentreppe. Das Vorderhaus besitzt im Erdgeschoss und den beiden oberen Stockwerken ein grösseres Vorderzimmer, daneben ein nach dem Hof liegendes Gemach, an welches ein kleines Kabinet stösst. Dazu kommt in den oberen Geschossen noch ein über dem breiteren Theil des Flurs liegendes Zimmer. Die Façade des kleinen Baues ist unvollendet geblieben. Sie beginnt in prächtiger Weise mit dem grossen Bogenportal, das triumphbogenartig mit cannelirten korinthischen Säulen und kräftig vorspringendem Gebälk sammt Consolengesims eingerahmt wird. Ueber diesem erhebt sich, durch eine reiche Brüstung mit der Inschrifttafel vorbereitet, das grosse Fenster des ersten Stockwerks, wieder von korinthischen Säulen eingefasst, die ein Gebälk sammt antikem Giebel tragen. Im oberen Stockwerk sind es Karyatiden-Hermen, auf deren Köpfen das Gebälk und ein kräftig profilirter Bogengiebel ruhen. Die Mauerflächen zeigen eine Mischung von Ziegeln und Quadern. Die übrigen Theile der Façade sind, wie die spielenden Formen der Zwergpilaster und die viel kleineren Fenster beweisen — es kommen hier auf die beiden oberen Geschosse des neuen Theiles drei volle Stockwerke — aus der früheren Zeit Franz I, Reste eines älteren Baues, welchen vollständig umzugestalten wohl die Mittel gefehlt haben. Erwähnt wird der Bau als schon bestehend im Jahr 1559.

An der äussersten Grenze dieser Epoche steht ein Haus in der Rue des vergeaux zu Amiens[2], welches von einer Figur an seiner Façade den Namen »Maison du sagittaire« führt. Es wurde im Jahr 1593 vom Herzog von Mayenne, dem General der Ligue erbaut, dessen Wappen es trägt. Die Façade ist so reich mit Ornamenten bedeckt, dass sie mit den üppigsten Schöpfungen der Frührenaissance wetteifert, und obwohl der Maassstab der einzelnen Formen nicht im Verhältniss zu den bescheidenen Dimensionen des Ganzen steht, macht dieser Reichthum doch einen bestechenden Eindruck. Dazu kommt, dass der Meister

---

[1] Die Inschrift lautet: SIC COSTRVXIT. CLAVDI'. HW'. ΙΑΤΡΟΣ. DECORI. VRBIS. AC. POSTERITATI. CONSVLES. Woraus der Name «Haus der Consuln» entstanden. — [2] Aufn. bei Berty, la renaissance monumentale, Vol. I.

dieses Werkes zwar Willkürliches, auch Naturalistisches in den Ornamenten nicht vermieden, aber eigentlich Barockes, z. B. das Schnörkelwerk der Cartouchen verschmäht hat. Er scheint seine Inspirationen an den Werken der früheren Epochen zu schöpfen. Das gilt, selbst wenn wir, wie es wahrscheinlich ist, die grossen Spitzbögen, in welchen das Erdgeschoss mit seinen Kaufläden sich öffnet, für Reste einer früheren Anlage halten. Geschmückt sind indess die Rahmen dieser Bögen durch elegante Cannelüren im feinsten Renaissancegeschmack. Sitzende Reliefgestalten weiblicher Tugenden, von Emblemen und Laubwerk ganz umschlossen, füllen die grossen Zwickelflächen, und auf den Ecken bilden cannelirte dorische Pilaster die Einfassung. Noch ganz in gothischem Sinn, wenn auch in antiken Formen, sind die Baldachine der kleinen Statuennischen zwischen den Bögen behandelt. Die oberen beiden Geschosse zeigen gedrückte Verhältnisse und breite, niedrige, im Flachbogen geschlossene Fenster, im ersten Stock ionische, im zweiten korinthische Pilaster, sämmtlich cannelirt, dazu prachtvolles Ranken- und Blattornament an den Friesen und in breiten Massen über den Fenstern, letztere ausserdem mit äusserst elegant sculpirten Gliedern eingerahmt und die obersten Fenster mit durchbrochenen Giebeln bekrönt: das Ganze von einer mehr verschwenderischen als edlen Ueppigkeit.

Kräftig und lebendig, voll Originalität ist die kleine Façade des Hôtel de Vauluisant zu Troyes, welches 1564 ein reicher Bürger Antoine Hennequin sich erbauen liess. Zwei Rundthürme, zwischen denen eine stattliche doppelte Freitreppe zum hochgelegenen Erdgeschoss emporführt, flankiren dieselbe. Pilaster gliedern die Flächen, und eine Balustradengalerie schliesst den Bau ab. In den Dachfenstern mit ihren Krönungen bemerkt man noch gothische Reminiscenzen, freilich in starker Verzopfung. Im Erdgeschoss liegt ein grosser Saal mit prächtigem, durch korinthische Pilaster decorirten Kamin und gemalter Holzvertäfelung.

Ein stattliches Gebäude aus dem Anfang dieser Epoche ist sodann das Haus der Familie Féret de Montlaurent zu Rheims, erbaut unter der Regierung Heinrichs II von Hubert Féret. Es hat einen prächtigen Hof mit Arkaden auf gekuppelten Säulen, zwischen den Bögen Nischen mit Statuen. Die Fenster sind rechtwinklig und durch Kreuzpfosten getheilt.

§. 80.

Das Stadthaus zu Arras.

Endlich gehört hieher der neue Flügel, welchen die Stadt Arras seit 1572 ihrem Stadthause hinzufügte. Die Stadt, durch

Handel und Gewerbe blühend, berühmt namentlich durch ihre kunstvollen Webereien, hatte seit Anfang des Jahrhunderts (1501 bis 1554) ihr Rathhaus in gothischem Styl erneuert. Nach kurzer Zeit stellte sich das Bedürfniss einer Erweiterung heraus, und Meister *Mathias Tisson* wurde mit der Ausführung eines neuen Flügels beauftragt. Der Architekt dachte nicht daran, sein Werk mit dem älteren in Einklang zu bringen, wohl aber mit demselben an Glanz und Pracht zu wetteifern.

Der neue Flügel[1] besteht aus einer Façade von drei breiten Fenstersystemen, die durch gekuppelte Säulen von einander getrennt werden. Im Erdgeschoss sind es dorische von jener hässlichen Form, welche den Schaft abwechselnd aus glatten Trommeln und aus Bossagen zusammensetzt. Ebenso sind die breiten dreitheiligen mit Kreuzpfosten versehenen Fenster des Erdgeschosses rings durch vereinzelte Rustikaquadern eingefasst. Diese Behandlung gehört mehr der flandrisch-deutschen als der französischen Schule an. Die Säulen treten auf vorspringenden Sockeln kräftig heraus und tragen ein verkröpftes Gebälk mit Zahnschnittfries.

In glänzendem Reichthum erhebt sich darüber das erste Stockwerk, mit gekuppelten korinthischen Säulen gegliedert, deren unterer Theil mit Masken, Hermen, Blumen und Rankenwerk decorirt ist, während der obere Theil feine Canneluren zeigt. Ueberaus prachtvoll ist der Fries mit Rosetten, Masken und Löwenköpfen in zierlichen Medaillons geschmückt; ebenso sind am Sockel und der ganzen Brüstung Menschen- und Thierköpfe verwendet, und über den breiten dreitheiligen Fenstern ziehen sich Ranken und Blätter als leichte Krönung hin.

Das oberste Stockwerk ist in demselben Geiste, nur etwas bescheidener decorirt, hat aber seinen ursprünglichen Charakter dadurch eingebüsst, dass man die spiralförmig cannelirten Säulen, welche es bekleideten, beseitigt hat. Eine Attika mit Masken in kräftig profilirten Medaillons bildet den Abschluss. Trotz der stark barocken Elemente zeichnet sich das Werk durch die fast überströmende Energie der Behandlung vortheilhaft aus.

§. 81.

Städtische Wohngebäude in den südlichen Provinzen.

Im Languedoc, wo wir schon in der vorigen Epoche eine wenn gleich nicht ausgedehnte, aber doch im Einzelnen glänzende Bauthätigkeit fanden, treten auch jetzt mehrere ansehnliche Bauten hervor.

Wir nennen zunächst das stattliche Hôtel d'Assezat zu Tou-

---

[1] Vgl. die Aufn. bei Berty, la renaissance monumentale, Vol. I.

louse, welches noch auf der Grenze der vorigen Epoche steht und die Jahrzahl 1555 trägt. Angeblich soll es durch Primaticcio für die Königin Margarethe erbaut worden sein, was indess als völlig unbegründete Sage zurückzuweisen ist.[1] Drei Geschosse mit gekuppelten Säulen, unten dorisch, in den beiden oberen korinthisch, gliedern in der pompösen Weise der Hochrenaissance die Façade. Die Fenster der beiden unteren Geschosse haben Kreuzpfosten, letztere sind aber durch vorgelegte Voluten mit prachtvollem Akanthus verstärkt und mit Rundbogenfriesen eingefasst, ein wahres Fortissimo der Decoration, welches, mit dem Uebrigen in bester Harmonie, einen förmlich berauschenden Eindruck macht. Das oberste Stockwerk hat jene dreitheiligen, an den Seiten geradlinig, in der Mitte rundbogig geschlossenen Fenster, welche in der Renaissance Oberitaliens eine Rolle spielen. Das Hôtel besteht aus einem Hauptbau mit zwei Flügeln, in deren einspringendem Winkel sich rechts ein viereckiger Treppenthurm erhebt. Der linke Flügel hat nur ein Geschoss mit stattlicher Freitreppe. An der rechten Seite in der Tiefe des Hofes ist, vielleicht als Rest eines früheren Baues, ein viereckiger Thurm mit rundem Treppenthürmchen angeordnet. Erwähnen wir endlich noch, dass die Fenster des Erdgeschosses in ihren Krönungen bereits zu barocken Formen neigen und dass das Portal durch spiralförmig gewundene Säulen mehr reich als rein eingefasst wird.

Hierhin gehört ferner das Palais du Capitol derselben Stadt, prächtig, aber auch schon etwas barock, obwohl immer noch maassvoll und ernst.[2] Ein überreiches Portal mit Victorien über den Bögen, verschwenderisch eingefasst von doppelten Pilastern und Halbsäulen ionischen Styles, trägt einen ausgebauchten Fries, darüber Aufsätze mit den Figuren ruhender Sphingen und gefesselter Sclaven, darüber ein ähnliches Pilastersystem korinthischer Ordnung. Zwischen diesem öffnet sich eine Nische mit dem Standbild Heinrichs IV. Wahrscheinlich wurde der Bau, der wohl schon unter Heinrich II begonnen war, erst unter diesem Fürsten vollendet. Die Architektur des Hofes gehört jedenfalls früherer Zeit als die der Façade und deutet auf einen Architekten, der die antiken Formen nur sehr oberflächlich, gleichsam vom Hörensagen, kannte. Wunderlich genug durchschneiden sich eine kürzere dorische Pilasterstellung mit schlanken korinthischen Säulen. Ebenso seltsam sind die drei niedrigen, mit Cherubimköpfen und Laubgewinden decorirten Attiken, mit welchen mühsam genug die ganze Oberwand gegliedert ist. Das Portal, welches in den Hof führt, zeigt elegante Formen, noch

[1] Taylor et Nodier, Voyages. Languedoc, Vol. I, P. I. Vgl. damit die schöne Aufnahme bei Berty, ren. mon. Vol. I, auf elf Tafeln. — [2] Abb. in Taylor et Nodier, Voyages pitt. Languedoc, Vol. I, Sér. 1.

nicht so conventionell behandelt wie das Aussenportal. Im Innern zeichnet sich der sogenannte Saal des kleinen Consistoriums durch ein zierliches Netzgewölbe auf Renaissanceconsolen und durch gemalte Arabesken an den Wänden aus. Er enthält ausserdem einen prachtvollen Kamin, unten eingefasst mit gekuppelten ionischen Säulen, oben mit doppelten weiblichen Hermen, in der Mitte ein Relief mit einem Reiterbild, darüber als Abschluss ein durchbrochener Bogengiebel mit Genien und helmbekröntem Wappen.

Noch üppiger entfaltet sich dieser südliche Styl am Hôtel Catelan in derselben Stadt.[1] Das Portal ist mit gekuppelten korinthischen Säulen eingefasst; darüber Karyatiden und phantastisch geschweifte Aufsätze, wozu allerlei barocke Elemente kommen, namentlich Prismen und andere geometrische Figuren von bunten Marmorplatten, in Gebälk, Attika und andere Flächen eingelassen.

Besonders phantastisch gestaltet sich diese Bauweise an der Maison des nourrices zu Narbonne.[2] Die Façade darf man als eines der seltenen Beispiele bezeichnen, wo die Architektur ins Witzige und Komische fällt. Ein gekuppeltes Fenster ist mit weiblichen Hermen eingefasst, die in unglaublicher Fülle wahre Prachtbeispiele von Mutterbrüsten hoch hinaufschwellend zur Schau tragen und unterwärts in bauchige, schier indische Formen, reich mit Akanthusblättern geschmückt, auslaufen. Dieselben Gestalten wiederholen sich in noch grösserem Maasstabe auf Consolen als zweite Einrahmung der Fenster, mit reich geschmücktem Consolenfries verbunden, dessen Zwischenräume Löwenköpfe zeigen mit Ringen, an denen Blumengewinde hangen. Den oberen Abschluss bildet ein eleganter Architrav, ein Fries mit Akanthusblättern und ein reich geschmücktes Gesimse mit Zahnschnitten.

Dasselbe unvergleichlich prachtvolle Consolengesims und ähnliche glanzvolle Ausbildung der Fenster, nur ohne die Mutterkaryatiden findet man an der Maison des chevaliers zu Viviers.[3] Ueber einem ganz kahlen Erdgeschoss erheben sich zwei obere Stockwerke und als Abschluss ein kleineres Halbgeschoss. Die mit Kreuzstäben getheilten Fenster werden von vortretenden ionischen und korinthischen Säulen umfasst, über welchen ein akanthusgeschmückter Consolenfries ähnlich wie in Narbonne den Abschluss bildet. Die Vorliebe für diese prachtvolle Form ist hier so gross gewesen, dass man auch unter den Fenstern des ersten Stockes gewaltige ähnlich verzierte Consolen und in den Zwischenräumen Medaillons mit Brustbildern in Hochrelief.

---

[1] Abb. in Taylor et Nodier, Voyages pitt. Languedoc. Vol. I, Sér. 1. — [2] Abb. ebend. II, 1. — [3] Abb. ebend. II, 2.

in der Mitte ein helmgekröntes Wappen angeordnet hat. Zwischen den beiden Hauptgeschossen zieht sich ein Relieffries mit Reiterkämpfen, über dem oberen Geschoss zierliches Blätter- und Rankenwerk hin. Selbst die kleinen Fenster des obersten Stockes haben ihren Consolenfries und korinthische Säulen, wozu noch Karyatiden und Hermen und, um alle Formen zu erschöpfen, spiralförmig gewundene Säulen kommen. Das Kranzgesimse wird durch drei überkragende Reihen von Rundbögen in etwas trockener Weise gebildet. Das Gebäude wurde um 1550 durch Noël de St. Albans erbaut, der als Führer der Hugenotten in den Bürgerkriegen hervortrat und den Tod durch Henkershand fand.

VIII. Kapitel.

Der Profanbau unter Heinrich IV und Ludwig XIII.

§. 82.

Weitere Umgestaltung der Architektur.

Die letzten Decennien des XVI Jahrhunderts waren in Frankreich so gänzlich erfüllt von Parteiung und Bürgerkrieg, dass die Kunst sich nicht frei zu entwickeln vermochte. Auch mit der Thronbesteigung Heinrichs IV (1589) war der Zustand der Unruhe lange noch nicht beseitigt, und erst 1598 mit dem Frieden von Vervins und dem Edikt von Nantes athmete das Land nach so langen Stürmen wieder auf. Aber der öffentliche Zustand war so tief zerrüttet, die Finanznoth so drückend, Handel und Verkehr so gelähmt, dass es strenger Nüchternheit und ausdauernder Energie bedurfte, um so schwere Schäden zu heilen. Solche Zeiten sind nicht dazu angethan, jene freie Stimmung zu schaffen, aus welcher die edle Blüthe der Kunst hervorkeimt. Vergleicht man daher die Regierung Heinrichs IV mit den Zeiten Franz I und selbst noch Heinrichs II, so bekommt man den Eindruck ernster Mannesjahre voll Arbeit und Mühen, die auf fröhliche Jugendtage mit ihrer Lust an den bunten Spielen der Phantasie gefolgt sind. Der Verstand, die Besonnenheit haben jetzt die Herrschaft, und während Sully die Finanzen wieder herstellt, während der König mit allem Eifer den Bürgerstand zu heben, Handel und Gewerbe zu fördern bemüht ist, muss das Schöne hinter dem Nützlichen zurücktreten. Wohl hat die Archi-

tektur auch jetzt wichtige Aufgaben zu lösen, aber dieselben gehören mehr dem letzteren als dem ersteren Gebiete an. Es ist hauptsächlich der Bau von Strassen und Kanälen, der den König beschäftigt; es gilt durch Correktionen ganzer Plätze und Stadtviertel den Bewohnern der Residenz Luft und Licht zu geben, für die Wohlfahrt und Gesundheit des Volkes zu sorgen. Das sind die Ziele, welche in erster Linie jetzt der Architektur gestellt werden. Wohl haben wir darin für die Kulturgeschichte einen Fortschritt anzuerkennen, wenn auch die höhere ästhetische Lösung diesen Aufgaben noch fern bleibt.[1]

Bei solchem auf das Gemeinwohl zielenden Streben tritt der Schlossbau als der künstlerisch geadelte Ausdruck egoistischer Tendenzen mehr in den Hintergrund. Umfangreichere Unternehmungen dieser Art werden unter Heinrich IV nur auf den Fortbau des Louvre und des Schlosses zu Fontainebleau sowie auf die neuen Anlagen zu St. Germain verwendet. Bei diesen Werken bemerkt man zum Theil ein Anschliessen an die Richtung der vorigen Epoche, zum Theil entwickeln sich aber aus den schon früher vorhandenen Keimen die Ansätze zu einer neuen Behandlungsweise. Der Grundzug derselben beruht auf einer gewissen Strenge und Nüchternheit, einer kühlen Reflexion, wie sie solcher verständig praktischen Epoche natürlich ist. Am meisten bezeichnend für diese Richtung wird die massenhafte Aufnahme des Ziegelbaues, der in den vorigen Epochen doch nur die Ausnahme von der Regel bildete. Nunmehr aber drängt er sich selbst bei den bedeutendsten Bauten ein, ohne jedoch auch jetzt zu einer künstlerischen Durchbildung, etwa analog den norddeutschen oder den oberitalienischen Backsteinbauten zu gelangen. Vielmehr wird auch jetzt an der Verbindung mit Hausteinen festgehalten, und jede charakteristische Form, die Ecken, Fenstereinfassungen und Gesimse in Quadern durchgeführt. Diese Gebäude mit ihren schweren Gliedern und dunklen Massen machen wohl einen tüchtig gediegenen, aber oft auch trübselig mürrischen Eindruck. Der Quaderbau selbst aber nimmt überwiegend den Charakter der Rustica an, die noch allgemeiner als in der vorigen Epoche sich Bahn bricht und auch die Pilaster- und Säulenordnungen mit in ihr Bereich zieht. Im Zusammenhange damit werden alle Formen derber gebildet, die Arabesken und leichteren Ornamente durch schwere Cartouchen verdrängt, namentlich aber die feineren und reicheren Ordnungen des ionischen und noch mehr des korinthischen Styls zu Gunsten eines

[1] Diese Seite der baulichen Thätigkeit Heinrichs IV bietet bemerkenswerthe Analogieen mit jenen städtischen Wohnhausbauten, welchen Friedrich der Grosse in Berlin und Potsdam in ganz ähnlicher Absicht so viel Eifer zuwendete.

nüchternen Dorismus beseitigt. Es ist bemerkenswerth, dass die Renaissance überall, in Italien wie in den andern Ländern, denselben Weg vom Reichen und Zierlichen zum Nüchternen und Trockenen zurücklegt, während die antikrömische Kunst, sowie die griechische vor ihr in entgegengesetzter Linie sich entwickelt haben. Ebenso bezeichnend erscheint es, dass während die Frührenaissance so sehr dem Kleinen und Zierlichen ergeben war, dass sie dieser Richtung selbst im Grossen oft zu weit nachgab, jetzt umgekehrt die Tendenz auf das Grosse, Bedeutende, Mächtige so überhand nimmt, dass selbst da, wo das Kleine und Zierliche am Platze wäre, dasselbe ins Schwere und Plumpe umgewandelt wird.

Wo man trotzdem den Ausdruck von Reichthum und Pracht erstrebt, geschieht diess durch derbe Häufung und barocke Umgestaltung der Glieder, wobei verkröpfte Gesimse, durchbrochene und gebogene Giebel, krauses Cartouchenwerk eine Hauptrolle spielen. Besonders ausgedehnten Gebrauch macht man aber von allerlei gekünstelten Verzierungen, mit welchen man die Rustica ausstattet. Sie wird oft in ganzer Ausdehnung mit jenen wie Gewürm verschlungenen Linienspielen bedeckt, zu welchen verschiedenes reichere Ornament, Laubwerk, besonders Lorbeerzweige, und selbst Embleme aller Art sich gesellen. An Stelle einer klaren und wirksamen plastischen Gliederung tritt in solchen Fällen also eine rein malerische, freilich mit den Mitteln der Plastik hergestellte Decoration.

Soll dagegen eine durchgreifende architektonische Gliederung gewonnen werden, so geht man auf dasselbe Streben nach Grösse und »Majestät« aus, welches schon in der vorigen Epoche die Colossal-Ordnungen hervorgerufen hatte. In der Regel wird also eine riesige Pilasterstellung zur Charakteristik für zwei Stockwerke verwendet.

Für die Gesammtanlage der Gebäude hält man auch jetzt an den Grundzügen fest, welche aus den nationalen Sitten und Anschauungen sich herausgebildet hatten, nur dass bisweilen dem italienischen Einfluss mehr Spielraum gestattet wird. Indessen vermag derselbe die hohen Dächer mit ihren Giebeln und Schornsteinen sowie die Pavillons und die durch dieselben bedingte malerische Gruppirung der Gebäude doch nicht zu beseitigen.

Der hier in kurzen Zügen geschilderte Styl bleibt auch während der Regierung Ludwigs XIII in Kraft, nimmt aber allmählich die Elemente eines strengen und zugleich feineren Klassicismus auf. Namentlich gilt diess von der inneren Decoration der Räume, bei welcher die wilde Ueberladung, die aus der Schule von Fontainebleau sich seit 1550 verbreitet hatte, einer massvolleren Behandlung und eleganteren Gliederung weicht. Eingelassene Gemälde in plastisch durchgebildeten Rahmen, auch

wohl in elegant cannelirte Pilasterstellungen gefügt, kommen dabei häufig zur Anwendung und werden von den noch immer mit Virtuosität behandelten reichgeschnitzten Holzdecken, deren Felder häufig ebenfalls Gemälde zeigen, unterstützt. Diese Decoration enthält die Keime, aus welchen in consequenter Fortbildung sich der Styl der Zeit Ludwigs XIV entwickeln sollte. Entscheidend für diese Behandlungsweise wird der Umstand, dass inzwischen eine nationale Schule von bedeutenden Malern sich herangebildet hat, deren berühmteste Vertreter, wie Simon Vouet, Nicolas Poussin, Philippe Champaigne, Eustache le Sueur, Charles le Brun in der Ausschmückung dieser Prachtgemächer wetteifern.

Unter dieser starken Strömung verschwinden jetzt die letzten Spuren romantischer Ritterlichkeit und feudaler Selbstherrlichkeit. Die gewaltige Hand Richelieus wirft die Grossen des Landes nieder und beseitigt damit die spärlichen Anklänge, welche noch an das Mittelalter erinnerten. Die vornehmen französischen Kreise bilden jetzt erst ihren modernen Charakter aus und werden zu einer geistreichen Gesellschaft der Salons. Damit schwindet denn auch in den Anlagen der Schlösser der letzte Rest feudaler Reminiscenzen: die Thürme und häufig selbst die Pavillons, die Wassergräben mit ihren Zugbrücken, die vorgebauten Treppenhäuser mit ihren Wendelstiegen, statt deren die Treppen mit geradem Lauf angelegt und ins Innere hineingezogen werden. Auch die Anordnung und Verbindung der Zimmer gewinnt überwiegend den Charakter des Privaten und Wohnlichen und deutet auf eine Gesellschaft, die mehr den Interessen des Friedens, der Kunst und Literatur als dem der rauheren Bestrebungen, der Jagd und des Krieges zugethan ist. Selbst ein anscheinend so geringfügiger Umstand wie der, dass nunmehr die Fenster die so lange behaupteten steinernen Pfosten des Mittelalters gegen ein hölzernes Rahmenwerk vertauschen, ist bezeichnend für den neuen Geist, der in die Architektur eindringt.

§. 83.

Arbeiten am Louvre.

Zu den ersten Unternehmungen Heinrichs IV, nachdem er in den Besitz von Paris gelangt war, gehört der weitere Ausbau des Louvre. Der König wünschte dadurch nicht bloss den Künstlern und Handwerkern dauernde Beschäftigung zu bieten, sondern auch, was in jenen noch immer unruhigen Zeiten nahe genug lag, für seine Sicherheit zu sorgen. Desshalb liess er die schon begonnene Galerie zur Verbindung von Louvre und Tuilerien energisch aufs Neue in Angriff nehmen und vollenden; denn da die Tuilerien damals noch ausserhalb der Stadt, durch Wall und Graben von

dieser getrennt waren, so durfte er hoffen, durch eine gedeckte Verbindung mit denselben sich eine sichere Rückzugslinie für äusserste Nothfälle herzustellen.

Unter diesen Gesichtspunkten musste man sich den unter Katharina von Medici ausgeführten Bauten zunächst anzuschliessen suchen. Die kleine Galerie (4 auf dem Grundriss S. 190), welche bis dahin nur aus einem Erdgeschoss, mit einer Terrasse bestanden hatte, wurde um ein Stockwerk erhöht. Die lange Galerie (7), welche gleichfalls bloss ein Erdgeschoss gebildet hatte, erhielt

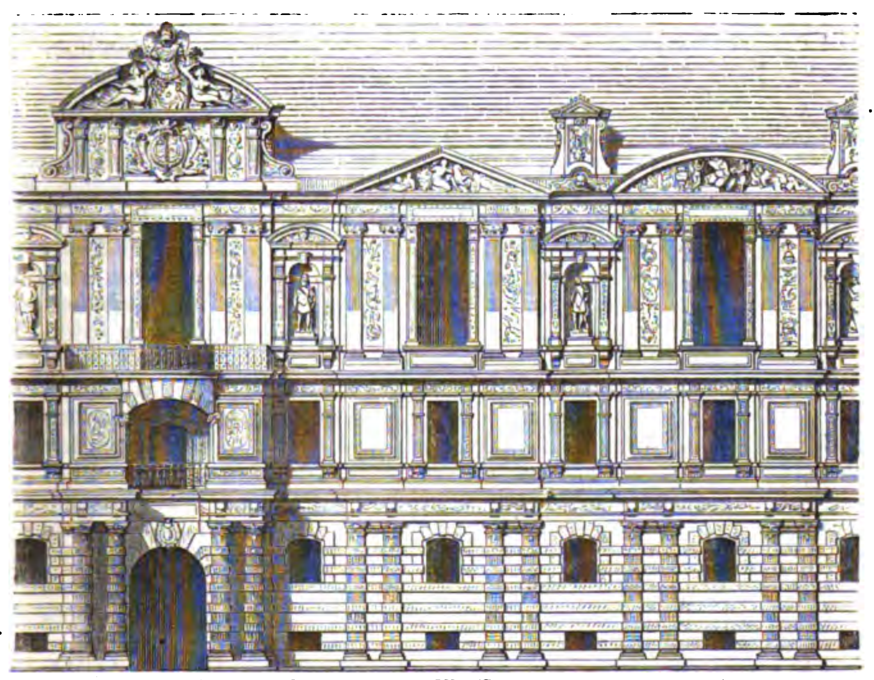


Fig. 83. Louvre-Galerie Heinrichs IV. (Baldinger nach Photographie.)

ein oberes Stockwerk und, zur Ausgleichung der Höhe, ein Mezzaningeschoss. Zugleich aber wurden in Uebereinstimmung mit den oberen Theilen auch die unteren mit der Decoration ausgestattet, welche sie jetzt noch zeigen. (Fig. 83.)

Bei diesen Arbeiten hat offenbar die Absicht vorgewaltet, sich den inneren Façaden Lescot's im Charakter möglichst zu nähern und in gewissen Hauptformen zugleich an die Tuilerien de l'Orme's zu erinnern. Letzteres gilt besonders von den Pilastersystemen des Erdgeschosses, die an hervorragenden Theilen sich mit frei vortretenden Säulen verbinden. Es ist die »fran-

zösische Ordnung« de l'Orme's in der vollen ornamentalen Pracht und dem Reiz der Behandlung, wie sie schon am Hauptbau der Tuilerien sich findet. Die reich geschmückte Rustica, welche damit in Verbindung gesetzt ist, entspricht dem künstlerischen Streben der in Rede stehenden Epoche. Ein üppiger Fries mit Laubwerk, Emblemen und Genien (vgl. Fig. 62 auf S. 208) bildet den Abschluss des Erdgeschosses.

Noch reicher, noch eleganter sind die beiden oberen Stockwerke durchgeführt. Die Fenster der Mezzanins haben feine Pilaster, die Wandfelder zwischen ihnen graziös ausgebildete Rahmen. Ein Fries mit üppigem Laubgewinde schliesst unter kräftiger Gesimsplatte auch diess Halbgeschoss als ein selbständiges ab. Dann folgt das Hauptgeschoss mit seinen grossen Fenstern, die so weit aus einander liegen, dass nicht bloss für doppelte Pilasterstellungen, sondern, abwechselnd mit den Fenstern, noch für Nischen mit Statuen genügender Raum bleibt. Dadurch sowie durch die abwechselnd geraden oder runden Giebel, welche jedes Fenstersystem krönen, ist dem langgestreckten Bau der Eindruck rhythmischer Bewegung und schöner Mannichfaltigkeit gewahrt und jede Monotonie aufs Glücklichste vermieden. Uns scheint diese Façade mit ihren fein cannelirten korinthischen Pilastern, den Trophäengruppen zwischen ihnen, den reichen laubgeschmückten Friesen und den Bildwerken in den Giebeln eine der gelungensten Compositionen der französischen Renaissance.

Diese Anordnung findet noch einen Anklang bei der Behandlung des anstossenden Pavillons (6) und dem daneben liegenden Portal Lesdiguières. Von da an beginnt die in unsrem Plan Fig. 60 mit (11) bezeichnete westliche Hälfte der Galerie, welche sammt dem an die Tuilerien stossenden Theil (10) die Verbindung mit den letzteren herstellt. Vergleicht man diese Partieen mit der oben besprochenen, so würde man kaum glauben, dass beide derselben Zeit angehören. Und doch sind letztere gleich den ersteren unter Heinrich IV ausgeführt worden. Wüssten wir etwas Genaueres von den Künstlern, welche dabei betheiligt waren, so hätten wir vielleicht einen Anhaltspunkt zur Erklärung dieses auffallenden Gegensatzes. Der Architekt der westlichen Galerie hat nämlich sich von der Anordnung, welche die übrigen Theile des Louvre wie der Tuilerien beherrscht, frei gemacht und an Stelle der kleineren, für jedes Stockwerk selbständigen Ordnungen eine einzige kolossale Pilasterstellung zur Decoration seiner Façaden gewählt. Je zwei cannelirte korinthische Pilaster erheben sich auf hohem Stylobat und steigen bis zum Gesimse auf, wo sie durch ein schweres Gebälk verbunden sind. Plumpe Giebel, abwechselnd gerad oder gebogen, von Trophäen ausgefüllt, bilden die Bekrönung. Diess ist das einzige Motiv, welches von dem östlichen Theil entlehnt, aber durch die Schwerfälligkeit

der Verhältnisse ins Hässliche entstellt ist. Ebenso unschön muss man es nennen, dass die grossen Fenster des oberen Geschosses, in rücksichtsloser Weise das Gebälk durchschneidend, unmittelbar hart an das Kranzgesims stossen. Das Streben nach Grossartigkeit hat den Architekten also nicht bloss zu einer innerlich unwahren Decoration, sondern auch zu unschönen Verhältnissen und einer ebenso nüchternen als schwerfälligen Behandlung verführt, die ausserdem noch das Gepräge einer öden Monotonie trägt. Wollte er diese vermeiden, so hätte er vor Allem durch wirksame Gruppirung den Massen einen belebten Rhythmus schaffen müssen.[1]

Die Frage nach dem Urheber dieser Theile lässt sich mit Sicherheit nicht beantworten. Dass *Baptiste du Cerceau* Architekt Heinrichs IV war, ist festgestellt. Ihm folgte, da er 1602 schon nicht mehr lebte, sein Bruder *Jacques*, der bis 1614, also noch einige Jahre unter Ludwig XIII thätig war. Es ist wahrscheinlich, dass Beide an den Louvregalerieen gearbeitet haben; welche Theile man aber dem Einen, welche dem Andern zuschreiben darf, wird sich kaum ermitteln lassen. Ausserdem sind aber auch zwei Glieder der Familie *Métezeau*[2] als Architekten des Königs in derselben Epoche bezeichnet, und alte Nachrichten wollen ihnen ebenfalls Antheil an der Louvregalerie vindiciren. Es ist *Thibault Métezeau,* der jedoch 1596 nicht mehr am Leben war und als Nachfolger beim Louvrebau seinen Sohn *Louis* hatte, welcher 1615 starb. Aber auch von diesen Künstlern wissen wir nichts Genaueres über ihren Antheil an dem Werke. Wahrscheinlich jedoch haben wir die eine Hälfte den beiden Métezeau, die andere den beiden du Cerceau zuzuschreiben. Welche aber, das ist zweifelhaft.

Unter Ludwig XIII blieb längere Zeit der Bau ruhen, bis Richelieu ihn wieder aufnahm. Man wandte sich aber jetzt dem unvollendet gebliebenen Lescot'schen Baue zu, und der geschickte Architekt *Lemercier* wurde 1624 mit der Ausführung betraut. Um aber das Werk den inzwischen gesteigerten Ansprüchen gemäss umzugestalten, vergrösserte man den Plan Lescot's um das Vierfache, machte den nördlichen Eckpavillon (pavillon de l'horloge) zur Mitte der doppelt so langen Westfaçade und führte die auf unsrem Plan mit (12) bezeichneten Theile des westlichen und nördlichen Flügels aus. Das Verdienst Lemercier's ist es, dabei die Anordnung und Decoration des Lescot'schen Baues

---

[1] Um nicht ungerecht zu sein, müssen wir indess daran erinnern, dass die Disharmonie zwischen der östlichen und westlichen Hälfte der Galerie ursprünglich weniger bemerkbar war, weil beide Theile damals noch durch einen mächtig vorspringenden alten Befestigungsthurm sowie durch den Wall und Graben, welche dort die Stadt abschlossen, getrennt wurden. — [2] A. Berty, les grands architectes, p. 121 ff.

festgehalten und dem Louvrehofe für die Folge seine künstlerische Harmonie gewahrt zu haben. Der obere Abschluss des Pavillons mit den Karyatiden, welche drei Frontons über einander tragen, und mit dem hohen Kuppeldach ist nicht tadellos, aber doch im Verhältniss zu der Willkür des damaligen Kunstgeschmacks immer noch anzuerkennen. Namentlich ist nicht zu leugnen, dass die Karyatiden, das gepriesene Werk des talentvollen Bildhauers *Sarazin*, zwar etwas zu malerisch gedacht, aber im Vergleich zu so manchen phantastisch barocken Schöpfungen der Epoche, immer noch als massvoll, edel und anmuthig zu bezeichnen sind.

An Stelle Lemercier's trat unter Ludwig XIV seit 1660 *Levau*, der die übrigen Façaden des Hofes (13) in Angriff nahm und die durch Brand zerstörte Apollogalerie wieder herstellte. Zugleich vollendete er den Pavillon Marsan und damit den nördlichen Flügel der Tuilerien (14). Sodann wurde seit 1665 nach *Perrault's* Plänen die Ostseite (15) mit der kolossalen Säulenhalle errichtet, die unharmonisch dem Uebrigen sich anfügt, aber der Vorliebe Ludwigs XIV für das Majestätische schmeichelte. Nach diesen Arbeiten gerieth der Louvre, der noch immer unvollendet war, in Verfall, das Schicksal des Königthums theilend, und als letzteres gestürzt war, sah der gewaltige Bau einer verfallenen Ruine gleich. Erst Napoleon liess durch *Percier* und *Fontaine* den Palast wieder herstellen und weiter ausführen. Die westliche Hälfte der Nordgalerie, die an die Tuilerien gränzt (16), und die auf derselben Seite an den Louvre stossenden zu einer Kapelle bestimmten Theile (16) entstanden in dieser Zeit. Den Abschluss haben dann neuerdings die unter dem zweiten Kaiserreich ausgeführten Theile (18) gemacht. Die Pläne *Visconti's* haben dabei leider starke Umgestaltungen erfahren, und Alles ist in jenem aufgebauschten marktschreierischen Style durchgeführt, welcher der entsprechende Ausdruck für die jetzt in Frankreich herrschenden Gesellschaftskreise zu sein scheint.

§. 84.

Arbeiten in Fontainebleau.

Mehr als am Louvre, wo die Rücksicht auf frühere Theile die neueren Ausführungen bedingte, lässt sich der Charakter der Epoche Heinrichs IV an den Bauten erkennen, welche er dem Schlosse Fontainebleau hinzufügte. Dahin gehören zunächst die auf dem Gesammtplan S. 72 mit H bezeichneten Theile. In drei Flügeln einen grossen Hof umgebend, sind diese Gebäude untergeordneten Dienstzwecken bestimmt und tragen demnach das Gepräge strenger Einfachheit, die im Geiste der Zeit sich

nicht ohne Nüchternheit ausspricht. Die Verbindung von Ziegelbau mit Quadern, die schmucklose ja plumpe Einfassung der Fenster und Thüren, die Abwesenheit jeder feineren oder lebensvolleren Form giebt diesen Gebäuden einen trockenen Ausdruck, obwohl das Ganze durch die tüchtigen Verhältnisse und die

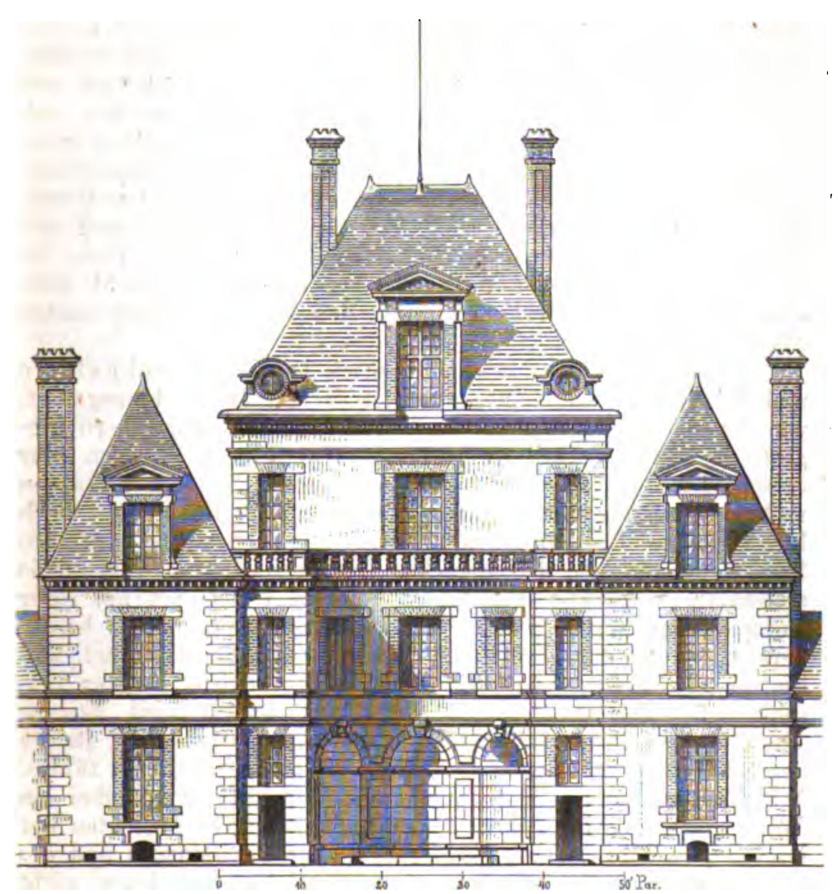


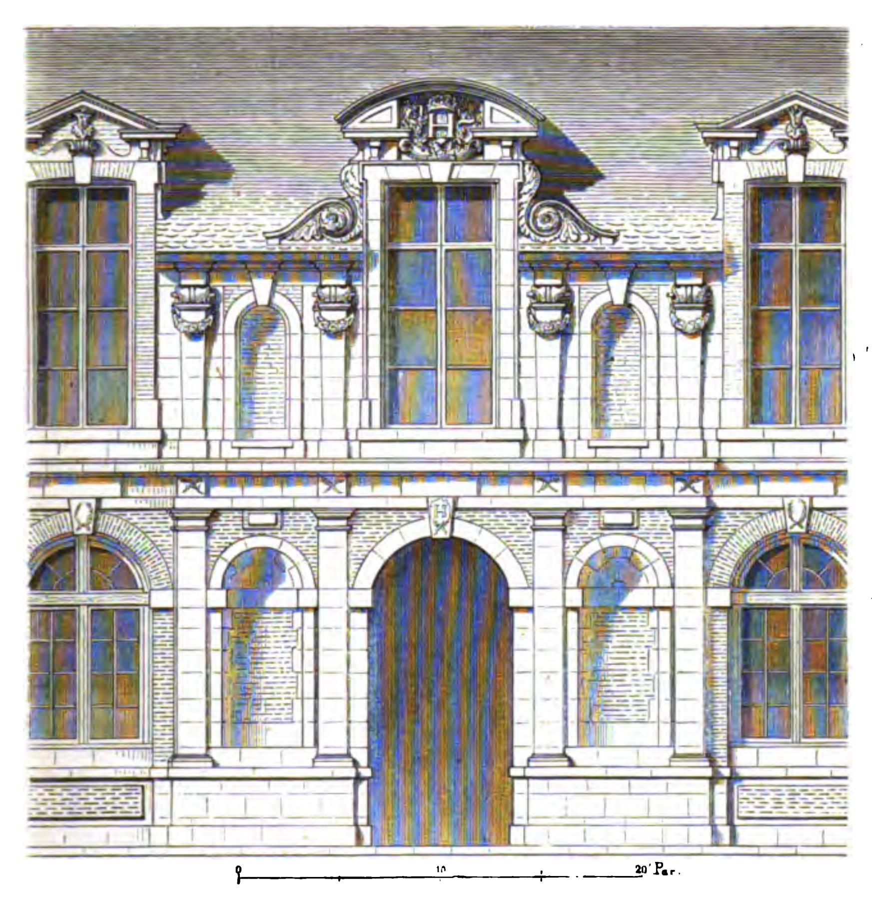
Fig. 84. Fontainebleau. Aus dem Hofe Heinrichs IV. (Pfnor.)

glückliche Massengliederung, unterstützt namentlich durch Pavillons auf den Hauptpunkten, eine würdig solide Wirkung macht. Die grossen Halbkreisnischen, welche die Hauptfaçade in der Mitte durchbrechen, tragen dazu das Ihrige bei (Fig. 84). Jedenfalls gehören diese Theile zu den Mustern dessen, was man damals unter ländlichem Charakter in der Baukunst verstand.

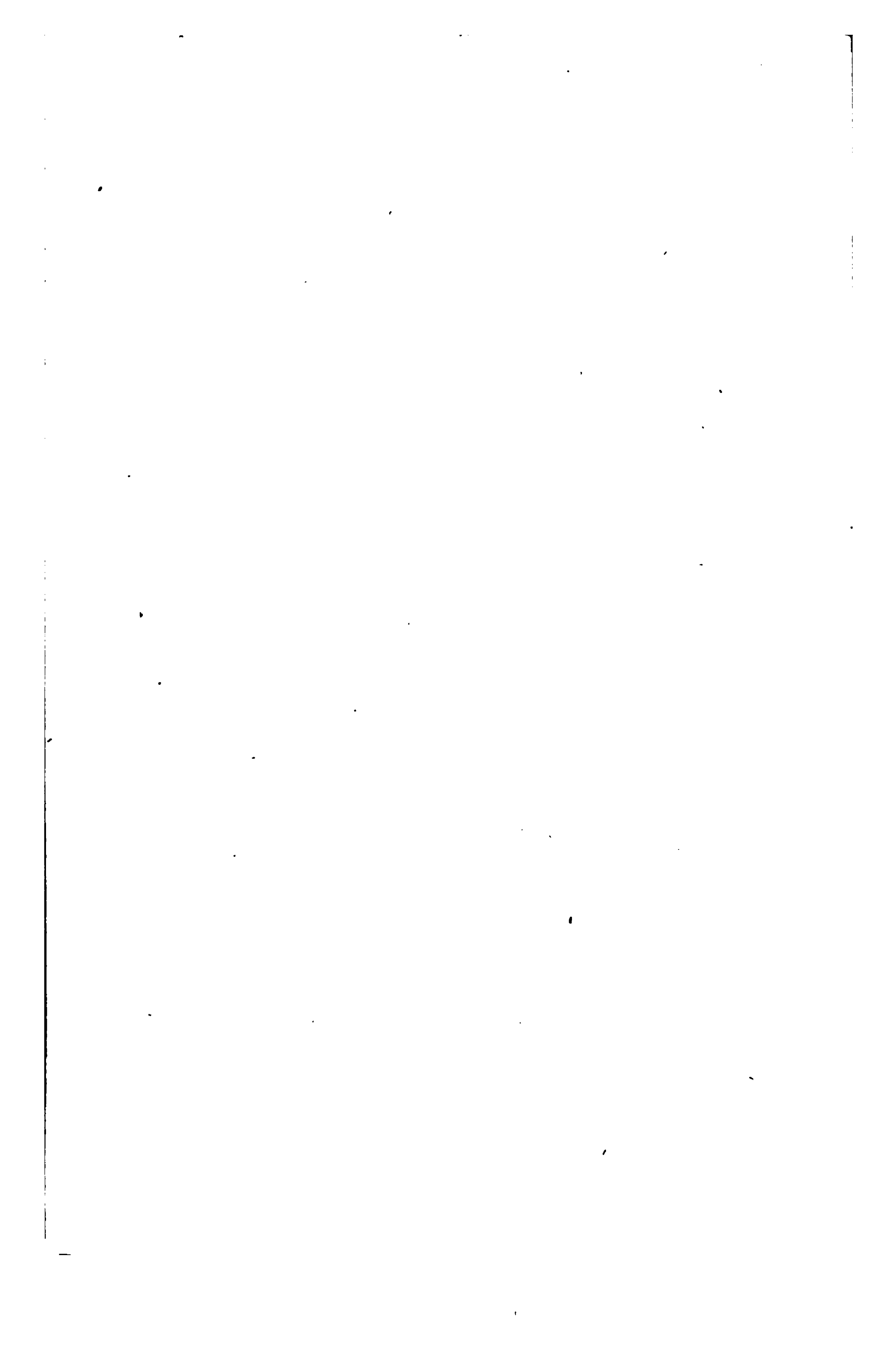
Grössere Pracht dagegen entfaltete sich an dem Portal,

welches unter der Bezeichnung »Baptisterium Ludwigs XIII« den ovalen Hof des Schlosses an der östlichen Seite abschliesst. Seinen Namen erhielt es dadurch, dass in seinem kuppelartigen Oberbau die Taufe des Dauphins stattfand. Der Bau hat die imponirende Form eines Triumphbogens, doch in ganz freier, origineller Composition. Ein weiter Bogen öffnet sich in der Mitte, auf den Seiten flankirt durch Nischen, welche von kurzen Pilastern mit korinthischen Phantasiekapitälen eingefasst werden. Ueber den Nischen sind Medaillons mit Büsten, umkränzt von schweren Blattgewinden, angebracht. Die Formen suchen sich den mannichfach variirten Beispielen der Frührenaissance anzuschliessen, aber die derben Glieder und das üppig krause Blattwerk bezeugen deutlich genug die späte Zeit. Ueber dem Mittelbau erhebt sich nun ein nach vier Seiten geöffneter und mit geschweiftem Kuppeldach geschlossener Bogen. Diese Form ist nicht frei von barocker Willkür, aber das Ganze macht doch einen prächtigen Eindruck und giebt dem Hofe einen imposanten Abschluss.

Ausserdem wurden unter Heinrich IV die Hirschgalerie und die über derselben liegende Galerie der Diana hinzugefügt, von denen die erstere unter Ludwig XV zu Wohngemächern umgestaltet wurde. Auch diese Theile (vgl. Fig. 85) tragen sehr entschieden das Gepräge dieser Epoche durch die derben Formen und die Mischung von Ziegelbau mit Quadern. Doch zeugt auch hier die Behandlung vom Walten eines energischen und bewussten Künstlergeistes. Zu den barocken Wunderlichkeiten gehören die stelenartig verjüngten Pilaster des oberen Geschosses mit ihrer Volutenkrönung, von welcher ein Laubkranz herabhängt; besonders aber die durchbrochenen Gesimse der Fenstergiebel und die phantastischen Voluten, welche das mittlere Fenster einschliessen. Als Architekt dieser neuen Theile wird *Etienne Dupérac* von Bordeaux genannt, der seine Studien in Italien gemacht hatte und wie du Cerceau selbst den Grabstichel führte. Wir besitzen ausser einer Anzahl einzelner Blätter von ihm ein Werk über die Alterthümer Roms und malerische Ansichten der Gärten von Tivoli, sowie Abbildungen der Peterskirche und des römischen Capitols. Er war zugleich Maler und hatte nicht bloss Gemälde für das Badezimmer von Fontainebleau, sondern wahrscheinlich auch die Decoration der erwähnten Galerieen ausgeführt. Ausserdem rührte von ihm die Rehgalerie, die sich mit einem Bogengang von ca. 120 Fuss Länge der Dianengalerie gegenüber öffnete und mit Landschaften und Jagdscenen bemalt war. Diese Galerie ist später völlig zerstört worden. Endlich gehört zu den Ausführungen dieser Zeit der Umbau und die glänzende Ausschmückung der Dreifaltigkeitskapelle, deren Decoration in prachtvoller Weise und in Formen von ziemlich reinem



Zu S. 284. Fig. 85. Fontainebleau. Hirschgalerie. (Baldinger nach Pfnor.)



Classicismus durchgeführt ist. An ihren Gemälden war hauptsächlich Fréminet, ein damals geschätzter Maler, betheiligt.

Unter Ludwig XIII wurde endlich durch *Lemercier* die berühmte hufeisenförmige Treppe erbaut, welche den Haupteingang aus dem grossen äusseren Hofe in den Mittelbau bildet. Die heutige Anschauung schätzt diese malerischen Treppenanlagen der Barockzeit gering. Indess entfalten sie in ihrer grandiosen Wirkung perspektivische Reize, von denen sich unsere Aesthetik nichts träumen lässt.

§. 85.

Bauten zum öffentlichen Nutzen.

Unter Heinrich IV äussert sich zum ersten Mal in Frankreich das Streben der Renaissance, in grösserem Umfange das Gesetz der Symmetrie und der Regelmässigkeit bei der Anlage von Strassen und Plätzen, ja von ganzen Stadtvierteln zu entfalten. In bedeutendem Umfange führte Heinrich IV diese Idee bei der Place Royale ins Leben.[1] Der Bau begann 1605 und wurde erst zwei Jahre nach des Königs Tode 1612 vollendet. Ehemals stand auf diesem Platze das Hôtel des Tournelles, welches Katharina von Medici nach dem Tode ihres Gemahls hatte zerstören lassen. Der Platz bildet ein weites Viereck, rings von regelmässigen Gebäuden umzogen, die im Erdgeschoss sich mit 144 Arkaden öffnen. Ein umgitterter Rasenplatz mit Baumgruppen, zwei Springbrunnen und das Reiterbild Ludwigs XIII, an Stelle der in der Revolution zerstörten alten Statue in neuerer Zeit errichtet, nimmt die Mitte des Platzes ein. Die Architektur, aus Backstein und Quadern gemischt, macht einen strengen und düsteren Eindruck, der durch die 35 hohen Pavillons, in welche die Masse der Dächer aufgelöst ist, noch gesteigert wird. Die Schönheit tritt hier hinter die Herrschaft blosser Zweckmässigkeit zurück, letztere aber ist in nachdrücklicher Weise betont, so dass das Ganze in seiner Art bei aller Strenge doch das Gepräge klarer Gesetzmässigkeit und Tüchtigkeit gewinnt.

Die zweite Schöpfung dieser Art ist die Place Dauphine,[2] 1608 auf zwei ehemaligen Inseln der Cité angelegt. Die Gebäude tragen denselben Charakter, der aus der Verbindung von Ziegelbau und Quadern sich ergiebt. Nur ist hier der Ausdruck noch etwas strenger und nüchterner und die Anwendung der Rustica noch hervortretender als auf der Place royale. Der Platz, der die westliche Spitze der Insel bildet, hat dreieckige Grundform.

---

[1] Aufn. in Blondel, Archit. Françoise, Vol. II. — [2] Aufn. bei A. Berty, la renaissance monum. Vol. I.

Grossartiger wäre ein dritter Platz geworden, welcher als Place de France an der Stelle des Marais sich ausdehnen und diese Unternehmungen zur Verschönerung und Verbesserung der Stadt abschliessen sollte. Dieser Platz hätte in grossem Umkreis einen Halbmond beschrieben, dessen Durchmesser von der Bastille bis zur Rue du Temple sich erstrecken würde. Acht Hauptstrassen sollten strahlenförmig von hier ausgehen und die Namen der Hauptprovinzen Frankreichs tragen, während den Verbindungsstrassen die Namen der untergeordneten französischen Provinzen zugedacht waren. Zwischen den Hauptstrassen sollte jede der sieben Gebäudemassen über einem Erdgeschoss mit Arkaden sich in zwei Stockwerken von Backstein und Quadern erheben, jede als besonderer Pavillon mit hohem Dach geschlossen. Der Plan zu dieser grossartigen Anlage stand bereits fest, als durch die Ermordung des Königs diesem gleich so vielen andern Entwürfen ein Ziel gesetzt wurde.

Von den zahlreichen übrigen Bauten zum öffentlichen Nutzen heben wir die Vollendung des Pont Neuf[1] hervor, dessen Bau der König von 1602 bis 1607 zur Ausführung brachte. Damit hing die Verlängerung der Insel der Cité nach der Westseite zusammen, die durch Verbindung zweier kleiner Inseln bewerkstelligt wurde. Die Brücke trat dadurch in Berührung mit der Cité und wurde in zwei selbständige Theile geschieden. Ferner liess der König die Wasserleitungen von Belleville und der Prés-St. Gervais wieder herstellen, welche den nördlichen Theil von Paris mit Wasser versahen; ebenso liess er die Brunnen, welche von ihnen gespeist wurden, wieder herstellen und eine Anzahl neu errichten. Auch verschiedene Quais wurden neu gefasst und die Mauern und Thore der Stadt ausgebessert.

Es ist bezeichnend, dass dieser Freund des Bürgers und des Volkes der erste unter den Herrschern Frankreichs war, welcher Bauten für den öffentlichen Nutzen und nicht bloss Prachtwerke zum eigenen Vergnügen ausführen liess. Im Verhältniss zu der kurzen Regierungszeit, die ihm beschieden war, muss man die Zahl und die Bedeutung der von ihm errichteten Bauten ansehnlich nennen.

§. 86.

Der Palast des Luxembourg.

Nach dem Tode Heinrichs IV trat Maria von Medici als Beschützerin der Künste auf, und diese Kunstliebe, ein Erbtheil ihres väterlichen Hauses, würde vielleicht die widerwärtigen Eigenschaften dieser ränkevollen und herrschsüchtigen Florentinerin

[1] Blondel, Archit. Françoise, Vol. II.

vergessen machen, wenn nicht auch durch ihre Beziehungen zur Kunst ein erkältend frostiger Hauch hindurchginge. Frostig in hohem Grade ist denn auch das Hauptwerk, welches die Architektur auf ihre Veranlassung hervorgebracht hat. Im Jahre 1612 kaufte sie das Hôtel und die Gärten des Herzogs von Luxembourg sowie mehrere benachbarte Grundstücke, und liess von 1615 durch *Salomon de Brosse*,[1] einen Neffen des jüngeren Jacques Androuet du Cerceau, sich das prachtvolle Palais errichten, welches noch jetzt vorhanden ist.[2] In der auffallend kurzen Zeit von fünf Jahren war der ganze Bau vollendet, und 1620 konnte Rubens berufen werden, um seine berühmten Gemälde für die Galerie auszuführen.

Von dem Meister des Baues wissen wir nur, dass er zu Verneuil geboren war, ohne indess das Jahr seiner Geburt zu kennen. Vermuthen lässt sich, dass er nach der Sitte der Zeit seine Studien in Italien gemacht hat. Wenigstens deutet sein Werk selbst darauf hin, denn die Architektur desselben erinnert an Ammanati's Hof des Palazzo Pitti zu Florenz, nur dass dort einfache, hier gekuppelte Pilasterstellungen die Flächen gliedern. Im Uebrigen ist die oft behauptete Aehnlichkeit des Luxembourg mit dem Palazzo Pitti ein Märchen. Die Anlage zeigt vielmehr einen durchaus französischen Grundriss, und ebenso im Aufbau die hohen Dächer und die dominirenden Pavillons.

Schon das ist in der Anordnung des Grundplans durchaus der französischen Sitte entsprechend, dass ein ungefähr quadratischer Hof, auf drei Seiten von Galerieen eingefasst, den Hauptbau von der Strasse trennt. In der Mitte des äusseren Flügels, der nur aus einem Erdgeschoss mit einer Terrasse besteht, erhebt sich ein zweistöckiger mit einer Kuppel gekrönter Portalbau von stattlicher Wirkung. Auf beiden Ecken wird dieser Vorderbau flankirt durch Pavillons mit steilen Dächern, über dem Erdgeschoss mit zwei oberen Stockwerken emporgeführt. Die beiden Seitenflügel des Hofes, die sich den Pavillons anschliessen, bestehen aus einem Erdgeschoss und einem oberen Stockwerk, welches eine Galerie von 18 Fuss Breite bei 180 Fuss Länge enthält. Die zur Rechten liegende Galerie war mit den grossen Bildern von Rubens geschmückt, welche später in das Museum des Louvre übertragen wurden. Der Hauptbau schliesst zweistöckig über einem Erdgeschoss den Hof ab, schiebt aber an beiden Endpunkten sowohl gegen den Hof wie gegen den Garten zwei mächtige Pavillons vor, die nur dadurch über den Hauptbau sich etwas erheben, dass das obere Stockwerk, an den übrigen

---

[1] So, nicht Jacques, wie bisher allgemein angenommen, ist der Taufname des Künstlers. Vgl. Berty, les grands architectes, p. 111, der sich auf neuere Entdeckungen des Herrn Charles Read bezieht. — [2] Aufn. bei Blondel, archit. Franç. Vol. II.

Bautheilen etwas niedrig, bei ihnen um 6 Fuss höher geführt ist. Gegen den Hof wurde der Vorsprung der Pavillons ehemals durch eine schöne mit einer Balustrade geschlossene Terrasse verbunden, zu welcher in der Mitte eine halbrunde Freitreppe emporführte. Die Mitte des Hauptbaues nimmt ein kleinerer Pavillon ein, der die grossartige mit doppeltem Lauf ansteigende Treppe enthält. Nach der Rückseite gegen den Garten ist ein halbkreisförmiges Vestibül vorgelegt, im Hauptgeschoss die Kapelle enthaltend und mit einem Kuppelbau bekrönt. Zu beiden Seiten schliesst sich eine Galerie zur Verbindung mit den Eckpavillons an.

Ist diese Anordnung in ihrer Klarheit und vornehmen Würde als Muster eines Palastbaues zu bezeichnen, so hat der Architekt eine fast feierliche Ruhe im künstlerischen Aufbau walten lassen, so dass an allen Seiten und in jedem Theile des Baues dieselbe Ordonnanz die Massen gliedert. Gekuppelte Pilaster, im Erdgeschoss toskanische, im ersten Stockwerk dorische mit Triglyphenfries, im zweiten ionische, sind am ganzen Bau mit strenger Consequenz durchgeführt. Dabei sind die Pilaster wie die Wandflächen in Rustica behandelt, aber nicht in jener decorativ spielenden der Louvregalerie und der Tuilerien, sondern in einer herben Schlichtheit, die allen Schmuck verschmäht. Nur an den Mittelbauten, welche die Eingänge enthalten, kommen Säulenstellungen vor; vegetabilischer Schmuck ist nirgends, statuarischer mit höchster Sparsamkeit, hauptsächlich an den Giebelfeldern der Eckpavillons angebracht. Auffallend namentlich ist, dass der Architekt die Gartenseite ganz in demselben ernsten Style durchführt wie die Stadtseite, und dass sein Streben offenbar auf völlige Einheit, ja Einförmigkeit gerichtet ist.

Ohne Frage macht diese nüchterne Auffassung einen etwas erkältenden Eindruck; es ist eine Architektur, welche sich nur an den Verstand, gar nicht an die Phantasie wendet. Unterstützt wurde solche Auffassung freilich dadurch, dass wie wir wissen die Renaissancezeit in der Rustica und dem dorischen Style den Ausdruck des Ländlichen zu finden glaubte. Aber diese Grenzen der Auffassung und der mehr reflektirenden als phantasievollen Begabung einmal zugegeben, wird man gestehen müssen, dass es ein bedeutender und ächter Künstler ist, der dieses Werk geschaffen, und der in einer Zeit, welche der Willkür in barocken Ausschreitungen huldigte, solche Reinheit und Strenge des Styles festzuhalten wusste.

Den Reiz der Anlage vermag man indess erst zu würdigen, wenn man sich an den unvergleichlich schönen Garten erinnert, der leider seit einigen Jahren durch die nimmersatte Veränderungslust der Franzosen so gut wie zerstört worden ist. Das Blumenparterre mit seinem Bassin und Springbrunnen und seinen

Statuen, eingefasst von mächtigen Baumgruppen; die schöne Verbindung, welche zwischen dem Garten und der Architektur bestand und eine lebensvolle Wechselwirkung erzeugte, das Alles gab dem Ganzen erst die Vollendung. Die Grottenanlage an der linken Seite des Parks ist ein charakteristisches Beispiel jener ins Naturwüchsige übergehenden Rustica, welche die Renaissance für solche Zwecke anzuwenden liebte.

§. 87.

Andre Werke von de Brosse.

Einige Jahre vor der Ausführung seines Hauptbaues errichtete de Brosse, der selbst Hugenott war, zu Charenton das Bethaus der Protestanten, zu dessen Aufführung Heinrich IV die Erlaubniss gegeben hatte. Es wurde 1606 begonnen, aber 1685 nach Zurücknahme des Edikts von Nantes zerstört. Der Bau muss ein besonderes Interesse dargeboten haben, denn der Architekt hatte dabei das Vorbild der antiken Basiliken im Auge und errichtete das Gebäude als kolossales Rechteck, welches rings auf allen Seiten von drei Galerieen umzogen war. Die untere Säulenstellung befolgte die toskanische, die zweite die dorische, die oberste die ionische Ordnung. Drei Portale vermittelten den Zugang und einundachtzig Fenster gaben dem Raume reichliches Licht. Das Innere wie das Aeussere enthielt sich in protestantischer Einfachheit jeden Schmuckes und zeigte dieselbe nüchterne Strenge, welche einen allgemeinen Charakterzug der damaligen Bauten ausmacht. Eben desshalb fand diese schlichte Behandlung bei den Zeitgenossen keinen Anstoss, und de Brosse erntete für seine grossartige und zweckmässige Construktion allgemeine Bewunderung.

Dass er indess auch reichere Compositionen auszuführen verstand, bewies er an der Façade von St. Gervais, zu welcher Ludwig XIII am 24 Juli 1616 den Grundstein legte.[1] Ohne Rücksicht auf den gothischen Charakter des Baues setzte er die Façade als selbständiges Decorationsstück dem Baue vor und schmückte sie mit den drei antiken Säulenordnungen. Es war das erste Beispiel dieser Anwendung der classischen Architektur in Frankreich, wesshalb diese Façade lange Zeit in hohem Ansehen stand.

Einige Jahre vorher, 1613, hatte de Brosse Gelegenheit, eine der grossartigsten Nützlichkeitsbauten auszuführen. Die ganze südliche Hälfte der Hauptstadt entbehrte schon lange hinreichenden guten Trinkwassers, und Heinrich IV hatte desshalb den Plan

[1] F. de Guilhermy, Description archéologique de Paris, p. 178.

gefasst, den noch von den Römern herrührenden Aquädukt von Arcueil wieder herzustellen. Der Dolch Ravaillac's hatte auch diesen Plan nicht zur Ausführung kommen lassen, und das Volk von Paris würde noch lange auf die Wohlthat frischen Trinkwassers haben verzichten müssen, wenn nicht der Palast des Luxembourg für seine Wasserwerke dasselbe Bedürfniss getheilt hätte. Die Königin liess desshalb 1613 durch de Brosse den Plan wieder aufnehmen und den grossartigen Bau der Römer herstellen. Die römische Wasserleitung, welche hauptsächlich die Thermen zu versorgen hatte, brachte in einer Länge von 16 Kilometer das Wasser von Rungis nach Paris. Durch die Normannen zerstört und seit Jahrhunderten dem Verfall preisgegeben, stand sie nur noch als Ruine in einzelnen Ueberresten da, so dass man das Werk de Brosse's als eine ganz neue Schöpfung bezeichnen kann. Er prägte ihm jenen Charakter gediegener Grösse auf, welcher die Römerbauten derselben Art auszeichnet. Der Aquädukt überschreitet das Thal von Arcueil auf 25 Bogen in einer Höhe von 83 Mètres, gehört also zu den kühnsten Construktionen dieser Art. Der Bau wurde 1624 vollendet und gab Veranlassung zur Errichtung zahlreicher Brunnen in den südlichen Theilen der Stadt.

Endlich hatte de Brosse den im März 1618 durch Brand zerstörten grossen Saal des Palais de Justice zu Paris wieder herzustellen. Mit Beibehaltung der alten Grundmauern schloss er sich der zweischiffigen Anlage des früheren Saales an, ohne jedoch im Mindesten Rücksicht auf den Styl der übrigen Theile zu nehmen. Er gab dem Saal, der früher hölzerne Bedeckung in Form gothischer Tonnengewölbe gehabt hatte, steinerne rundbogige Wölbungen, die in der Mitte auf einer Reihe von Pfeilern ruhen. Letztere erhielten eine Decoration von dorischen Pilastern. Zwei breite Halbkreisfenster und darüber zwei Rundfenster in den schmalen Schlussseiten geben dem Raum reichliches Licht. Die Architektur ist nicht ohne Würde, aber doch von einer erkältenden Nüchternheit. Sie beweist gleich den übrigen Schöpfungen, dass de Brosse zu jenen Architekten gehört, die mehr durch Reflexion und rationelle Auffassung als durch Phantasie hervorragen.

§. 88.

Privatschlösser dieser Zeit.

Aus der ziemlich ansehnlichen Reihe von Schlössern, welche während der ersten Dezennien des XVII Jahrhunderts errichtet wurden, heben wir einige besonders charakteristische hervor, um an ihnen die weitere Entwicklung des französischen Schlossbaues darzulegen.

Als gemeinsamer Grundzug ist festzuhalten, dass noch immer die nationalen Sitten, anknüpfend an die Traditionen der früheren Epoche, das Massgebende bei diesen Anlagen sind, dass die Vertheilung der Räume, die Anordnung der Treppen, die regelmässige Gruppirung um einen viereckigen Hof die feste Norm bilden. Besonders ist es für die Gesammterscheinung dieser Bauten bezeichnend, dass sie zwar in italienischer Weise mehr nach Ruhe und Einfachheit der Linien streben, aber im Anfang der Epoche die Eckpavillons und damit die malerische Massengliederung auch jetzt mit Vorliebe festhalten, ja dass selbst Rundthürme und Wassergräben mit Zugbrücken keineswegs völlig aus dem Bauprogramm schwinden. Dagegen kommen die grossen Galerieen, der Stolz des XVI Jahrhunderts, jetzt in Abnahme, und das Leben der Schlossbewohner zieht sich als ein mehr intimes in behaglichere Zimmer und Säle zurück.

Für die künstlerische Charakteristik lassen sich zwei ganz verschiedene, ja entgegengesetzte Typen unterscheiden. Der eine beruht auf einer fast absichtlich zur Schau getragenen, oft bis zum äussersten Grade getriebenen Einfacheit, die nichts kennt als die schlichteste Verbindung von Backsteinbau und Rusticaquadern, und eine Derbheit der Profile, die nicht selten zur plumpen Schwerfälligkeit wird. Der andere nimmt zwar dieselben Grundelemente auf, weiss aber aus ihnen eine reichere decorative Wirkung zu gewinnen, die freilich in der Regel zu barocken Formen und zu üppiger Ueberladung neigt. In beiden Fällen muss für den Mangel an feiner künstlerischer Durchbildung das ächt nationale, oft wahrhaft originelle Gepräge entschädigen.

Von beiden Typen liefert das Schloss Tanlay in Burgund in seinen verschiedenen Gebäuden bezeichnende Beispiele.[1] Der Hauptbau wurde 1559 durch François de Coligny, Bruder des berühmten Admirals, begonnen, aber nur ein runder Eckthurm mit den anstossenden Theilen der beiden Flügel vollendet. Ein neuer Besitzer, Jacques Chabot, Marquis de Mirebeau, fügte 1610 das sogenannte »kleine Schloss« hinzu, einen vor dem Hauptbau selbständig sich erhebenden Pavillon. Dieser zeigt im Erdgeschoss die üppigste Rustica mit einer wahrhaft phantastisch überschwänglichen Decoration, in welcher alle Arten von Linienspielen mit vegetabilischen Mustern wechseln. Darüber erhebt sich ein oberes Geschoss mit eleganten korinthischen Pilastern, reichen Fenstergiebeln und einem prachtvollen, ganz mit Laubwerk decorirten Fries. Dieser üppige Bau, völlig aus Quadern aufgeführt, war auf den Contrast mit dem Wasser des umgebenden Grabens berechnet.

Von höchster Nüchternheit ist dagegen der weitere Ausbau

[1] Sauvageot, choix de palais, Vol. I.

des Hauptschlosses, welcher durch den Finanzintendanten d'Hémery in den ersten Jahren der Regierung Ludwigs XIV seit 1643 ausgeführt wurde. Da derselbe nicht mehr dieser Epoche angehört, so gehen wir darüber hinweg, zumal uns ein anderes Schloss der Zeit Ludwigs XIII ein Beispiel ähnlicher Nüchternheit bietet.

Es ist das kleine Schloss Wideville[1] unweit Versailles. Es wurde von Claude de Bullion, der unter Heinrich IV und Ludwig XIII hohe Staatsämter bekleidete, erbaut. Die Anlage bildet ein Rechteck von geringer Tiefe, 30 Fuss bei 125 Fuss Breite. Auf beiden Seiten springen kleine Pavillons mit runden Dächern vor, die Mitte bildet ein grösserer ebenfalls vortretender Pavillon, der die übrigen einstöckigen Gebäude um ein Geschoss überragt und das Vestibül sammt einem quadratischen Saal enthält. Rechts neben demselben ist die in geradem Lauf ansteigende Treppe angeordnet, während links eine kleinere Seitentreppe liegt. Die ganze Eintheilung ist bequem und ansprechend. Der Bau erhebt sich, rings von Gräben umzogen, auf einer Insel mit hohem Unterbau, der auf den Ecken durch kleine festungsartige Thürme flankirt wird. Die ausserordentlich hohen Fenster, die Ecken, sowie die Gesimse bestehen aus Quadern, alles Uebrige ist in Ziegeln ausgeführt, und der ganze Bau zeigt die höchste Einfachheit und Nüchternheit. Von der inneren Ausstattung sind besonders die schönen glasirten Fussböden hervorzuheben. Im Park sieht man eine Grottenanlage in einer Rustica mit dorischen Säulen, welche eine Nachahmung von Tropfsteinbildungen zeigen.

In der Normandie, wo der Backsteinbau schon im Mittelalter eine künstlerische Ausbildung erlangt hatte, finden wir auch jetzt Beispiele einer reicheren Anwendung desselben. Besonders prächtig am Schloss von Beaumesnil[2] im Departement der Eure. Auf einer Insel, rings von Wasser umschlossen, erhebt sich der prächtige Bau, dessen Fenster und Thüren sowie die Ecken eine ungemein derbe Rustica zeigen, während die Wandflächen in Backstein mit rautenförmigen Mustern durchgeführt sind. Dieses sowie die originellen barockphantastischen Krönungen der Portale, der Fenster und der Lucarnen, die überall in den Formen die grösste Mannigfaltigkeit zeigen, endlich die gewaltigen ebenso reich durchgeführten Kamine und der pompöse Abschluss des mittleren Pavillons mit seinem runden Dache, verleihen dem Bau bei aller schweren Ueberladung ein ungemein malerisches Gepräge. Die Wirkung dieser reich gegliederten Massen wird durch den Wasserspiegel und die prächtigen Laubgruppen der unmittelbaren Umgebung aufs Glücklichste gesteigert. Der Bau besteht übrigens wie in Wideville aus einem langgestreckten Rechteck von 30 Fuss Tiefe bei 120 Fuss Breite. Die Mitte

[1] Sauvageot, choix de palais, Vol. III. — [2] Ebend. Vol. IV.

bildet ein vorspringender Pavillon, der das Vestibül sammt dem Treppenhause enthält.

Denselben Charakter, die gleiche Verbindung eines gemusterten Backsteinbaues mit derben Rusticaquadern findet man an den alten Theilen des Château des Ifs[1] bei Fécamp, nur dass die Anlage kleiner und die Decoration, obgleich ebenfalls derb und barock, nicht ganz so schwer und überladen ist wie in Beaumesnil. Der Bau besteht ebenfalls nur aus einem Rechteck von 25 Fuss zu 65 Fuss. Die Mitte enthält das Vestibül sammt dem Treppenhause, neben welchem jederseits ein grosses quadratisches Zimmer den übrigen Raum einnimmt. Auf den Ecken der Vorderfaçade sind kleine runde Thürme mit geschweiften Dächern angebracht, die als Kabinete mit den anstossenden Zimmern in Verbindung stehen. Auch hier ist also die malerische Bewegung der Massen hauptsächlich betont. Ein prächtiger Park bildet mit seinen Laubgruppen einen wirksamen Hintergrund.

§. 89.

Städtische Privathäuser.

Unter den vornehmen Wohnhäusern, welche aus dieser Zeit in den Hauptstädten des Landes überall noch vorhanden sind, darf als eins der bedeutendsten das Hôtel Montescot zu Chartres[2] bezeichnet werden. Es wurde im Anfang des XVII Jahrhunderts durch Claude de Montescot, Secretair Heinrichs IV, erbaut, diente nachmals als Kloster und ist gegenwärtig als Hôtel de ville benutzt. Der Bau, dessen Grundriss wir in Fig. 86 beifügen, zeigt die regelmässige Anlage, welche den vornehmen Stadtwohnungen in Frankreich seit längerer Zeit eigen war, in besonders klarer Anordnung. Um einen quadratischen Hof E gruppiren sich auf drei Seiten die Wohnräume, während auf der vierten Seite gegen die Strasse eine Mauer mit dem Eingangsthor den Abschluss bildet. Die Haupttreppe A liegt in der Mitte des Flügels an der Rückseite, eine zweite Treppe B ist im linken Flügel angebracht. Die Architektur, aus Ziegeln und Quadern bestehend, zeigt das äusserste Maass von Nüchternheit, nirgends das geringste Ornament, und selbst die Gesimse und sonstigen Glieder sind von einer ans Rohe grenzenden Plumpheit. Nur die grossen Verhältnisse und die glückliche Bewegung der Massen geben dem Bau ein stattliches Gepräge. Bemerkenswerth ist, dass die Einfassungen der Fenster und die Pilaster, welche die Wände gliedern, aus Backstein gebildet sind, während die übrigen Theile meistens den Quaderbau zeigen. Beim Hauptportal, das eine reichere

[1] Sauvageot, Vol. II. — [2] Ebend.

Anlage erhalten hat, wechseln Quader mit Backsteinen. Die drei Portale der Hoffaçaden sind reicher ausgeführt und selbst mit plastischem Schmuck versehen.

Ungleich eleganter und prächtiger ist das Hôtel de Vogüé zu Dijon, welches um dieselbe Zeit von Etienne Bouhier, der als Rath im Parlament von Burgund eine einflussreiche Stelle bekleidete, erbaut wurde.[1] Man darf das Jahr 1614 als Datum der Vollendung des Baues annehmen, denn diese Jahrzahl liest man am Kamin des grossen Saales. Bouhier war ein begeisterter Kunstfreund, machte Reisen in Italien und trieb seine Studien

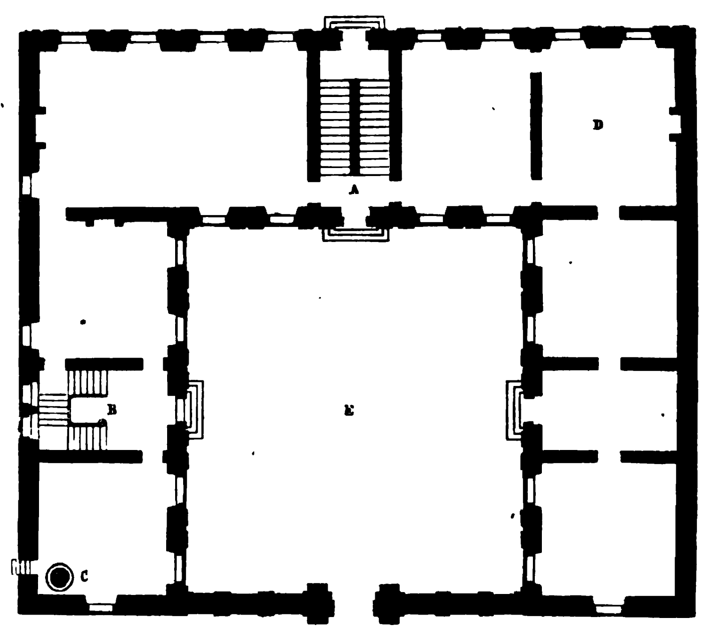


Fig. 86. Hôtel Montescot zu Chartres. (Sauvageot.)

so weit, dass im Jahre 1630 das Hospital der Stadt nach seinen Plänen erbaut wurde. Wahrscheinlich hat er auch die Entwürfe zu der prächtigen Wohnung gemacht, die er früher für sich ausführen liess. Gewisse Eigenheiten sowohl in der Anordnung des Grundrisses wie in der originellen, dabei jedoch willkürlichen und sogar seltsamen Behandlung der Architektur scheinen dafür zu sprechen, dass man es hier mit dem Werke eines geistreichen Dilettanten zu thun hat.

---

[1] Vgl. die ausführliche Aufnahme bei Sauvageot, Vol. I. Einzelnes bei Rouyer et Darcel, I, pl. 48—50 und in Berty's ren. mon. II, pl. 47—49.

Der Bau gruppirt sich mit drei Flügeln um einen kleinen Hof, der nach der Strasse durch eine Mauer mit barockprächtigem Eingang abgeschlossen wird. An diese Mauer legt sich nach innen eine Arkade, die in der höchsten Pracht der Ausführung ein elegantes Beispiel antiker Studien enthält und in ihrem graziösen Classicismus von dem derberen Charakter der übrigen Theile auffallend abweicht. Der Bau ist im Uebrigen weder durch glückliche Verhältnisse, noch durch Consequenz der Durchbildung hervorragend. Die Fenster z. B. haben auffallend dürftige Rahmen, mit denen die schweren auf Consolen ruhenden Giebelkrönungen, die theils rund, theils gerade, theils in Voluten aufgerollt sind, wunderlich contrastiren. Im Einzelnen herrscht freilich an diesen Theilen grosser Reichthum der Decoration, die in feiner Ausführung vegetabilische und figürliche Elemente verbindet. Es ist eine Ueppigkeit der Conception, die immer neue Motive bringt und durch den Reichthum der Variationen, der sich selbst auf die Umrahmungen der Dachfenster erstreckt, die Harmonie der Wirkung preisgiebt. Aber die Gediegenheit der Ausführung, die consequente Anwendung eines reinen Quaderbaues, der sich über alle Theile gleichmässig erstreckt, geben dem Gebäude den Werth einer höchst originellen Schöpfung. Dazu kommt die ausgezeichnete Erhaltung, die sich bis auf die bunt glasirten Dächer mit ihren eleganten Bleispitzen, die prächtige Laterne im Treppenhaus, die charaktervolle Eisenarbeit des Brunnens im Wirthschaftshofe, endlich auf die Holzvertäfelung und die gesammte innere Ausstattung der Zimmer erstreckt.

Kleinere Privathäuser dieser Epoche sieht man in manchen andern Städten. Wir nennen in Rouen das stattliche Haus der Rue de la grosse Horloge, welches die Ecke der Rue des belles femmes bildet. Es trägt die Jahrzahl 1601 und gehört zu den reichsten dieser Epoche.[1] In Paris zählt hierher das Hôtel Sully[2] in der Rue St. Antoine, erbaut seit 1624, eine der grössten und vollständigsten unter den vornehmen städtischen Privatwohnungen dieser Zeit, ungewöhnlich reich an plastischer Decoration. Ferner in Arras[3] ein Haus in der Rue des Balances, das in derben kraftvollen Formen durchgeführt ist. Diese Beispiele mögen statt vieler anderer genügen.

Zu palastartiger Grösse und Bedeutung erhob sich die fürstliche Wohnung, welche Richelieu seit 1624 durch *Jacques Lemercier* sich gegenüber der Nordseite des Louvre erbauen liess und der er den Namen »Palais Cardinal« gab. Kaum war der stolze Bau vollendet (1639), so schenkte der Besitzer ihn dem Könige. Seit 1643 wurde das nun als Palais Royal bezeichnete Gebäude

[1] Aufn. in Berty, la renaissance monumentale, Vol. II. — [2] Blondel, archit. Françoise, Vol. II. — [3] Berty, a. a. O. Vol. I.

Sitz der Regentin Anna von Oesterreich, und Ludwig XIV überliess es an Philipp von Orleans, der jene bedeutenden Umgestaltungen damit vornehmen liess, unter welchen wir es kennen. Ursprünglich bestand der grossartige Palast aus einer Anzahl im Rechteck gruppirter Flügel, die sich um zwei grosse Höfe lagerten. Der Haupthof war auf drei Seiten von Gebäuden umgeben; an der vierten grenzte ein Erdgeschoss mit Arkaden, über welchen sich eine Terrasse hinzog, ihn gegen den grossen prächtigen Garten ab. Im Innern herrschte fürstlicher Luxus in Anordnung und Ausstattung der Räume. Ausser den grossen Festsälen und Galerieen mit Marmorwerken und Gemälden von der Hand der ersten damaligen Meister enthielt der Palast zwei Säle fürs Schauspiel, einen kleinen für ausgewählte Kreise und einen grösseren für dreitausend Zuschauer. Diess war die classische Bühne, welche bald darauf durch die Meisterwerke eines Corneille, Racine und Molière ihre Weihe erhalten sollte.

§. 90.

Oeffentliche Gebäude.

Wie sehr die Zeit der Bürgerkriege und des Religionsstreits hemmend auf die Entwicklung der Städte gewirkt, sahen wir schon bei Betrachtung des Stadthauses von Paris (§. 55), dessen Bau längere Zeit ruhte und erst unter Heinrich IV zur Vollendung kam. Die Regierung dieses volksfreundlichen Königs ist es denn überhaupt, welche dem Bürgerthum Schutz und Freiheit der Entwicklung gewährt. Zum Zeugniss dessen erheben sich seit dem Anfang des XVII Jahrhunderts in mehreren der wichtigsten Städte des Landes Rathhäuser in den kräftigen, selbst derben Formen der Zeit, aber zugleich in der energischen Ueppigkeit der Decoration, deren dieser Styl fähig ist. Man glaubt in der Frische und der Opulenz dieser Gebäude einen Wiederschein des neuen Lebensgefühls zu erkennen, welches unter dem Scepter Heinrichs IV nach so langen Leiden dem Bürgerthum wiederkehrte.

Eins der bedeutendsten unter diesen Denkmalen ist das Stadthaus von La Rochelle, diesem berühmten Waffenplatz der Hugenotten.[1] Das Gebäude ist in verschiedenen Zeiten errichtet, und ein Theil desselben stammt aus dem XV Jahrhundert. Im Jahr 1605 legte man den Grundstein zu der Galerie und dem grossen Saale, welche noch jetzt das Prachtstück des ganzen Baues bilden. Im Erdgeschoss zieht sich eine Arkade auf ungemein kurzen, derben dorischen Säulen vor der Façade hin.

[1] Aufn. in Rouyer et Darcel, Art architectural. Vol. II, pl. 13.

Die Schäfte der Säulen bestehen aus cannelirten Trommeln, die mit schweren Bossagen wechseln. Um die Galerie nicht gar zu eng und zu düster zu machen, hat der Architekt unter den grossen Fenstern des oberen Stockwerks, wo die Durchbrechung der Mauermasse es gestattete, die dort zu erwartende Säule fortgelassen und die beiden Bögen mit einem schwebenden Schlussstein verbunden. Dadurch entsteht eine ebenso phantasievolle wie rationelle Rhythmik, die in den oberen Theilen durch schlanke korinthische Pilaster ihre Fortsetzung findet. In den weiteren Intervallen derselben sind grosse Fenster mit geradem Sturz angebracht, in den engeren dagegen Nischen mit Statuen auf eleganten Sockeln. Ein Dachgeschoss mit barock aber höchst originell componirten Fenstern und Giebeln bildet den energisch wirksamen Abschluss. Alle Theile des Baues zeigen eine für diese Zeit ungewöhnlich reiche Decoration: in den Bogenzwickeln der Arkaden Trophäen und Laubgewinde, an den schwebenden Schlusssteinen Masken, im Triglyphenfries Embleme sammt dem Namenszug des Königs, am Fries des Hauptgeschosses elegante Akanthusranken, an den Krönungen der Dachgiebel Masken und Voluten, hermenartige Karyatiden und Genien mit Füllhörnern. So ist der prächtige Bau noch jetzt ein Zeugniss von der Macht und Blüthe der Stadt, die bald darauf (1628) ihren Todesstoss erhielt. Ehemals befand sich an dieser Façade eine doppelte Freitreppe mit dem Reiterbild Heinrichs IV.

Im Jahr 1627 begann die alte Krönungsstadt der französischen Könige, **Rheims**, ebenfalls den Bau eines neuen Rathhauses, welches seiner Anlage und Ausführung nach sich dem Vorbild des Pariser Stadthauses anschliesst. Die Façade wird wie dort von zwei Pavillons mit hohen Dächern flankirt. Ein mittlerer Pavillon enthält den Haupteingang und wird von einem Uhrthurme bekrönt. Die Verhältnisse sind tüchtig, die Eintheilung und Gliederung der Façade klar und in kräftigen noch ziemlich reinen Formen durchgeführt. Das Erdgeschoss hat dorische Halbsäulen und Rustica, die auch für die Fenstereinfassungen verwendet ist. Im oberen Geschoss sind korinthische Halbsäulen angeordnet, während das zweite Stockwerk, mit welchem die Pavillons über die anderen Theile hervorragen, ionische Halbsäulen zeigt. Ein Dachgeschoss mit abwechselnd grösseren und kleineren Lucarnen bildet den Abschluss. Ueber dem Portal sieht man in einem Relief von Kalkstein das Reiterbild Ludwigs XIII, welches an die Stelle eines im Jahr 1792 zerstörten Holzreliefs getreten ist. Die dabei befindliche Inschrift nennt als Datum der Vollendung des Baues das Jahr 1636.

Von grossartiger Anlage, prachtvoll wenn auch in etwas schwulstigen Formen ausgeführt, ist das Stadthaus von **Lyon**, 1646 begonnen, aber seiner ganzen künstlerischen Haltung nach

in diese Epoche gehörend.[1] In neuerer Zeit schön restaurirt, ausgebaut und vergrössert, ist das Gebäude ein pompöser Ausdruck der Lebensfülle dieser reichen und mächtigen Stadt. Hauptsächlich trägt dazu die reiche plastische Ausstattung bei, die in ihrer Fülle und Kraft an die römischen Monumente des südlichen Frankreich erinnert. Dazu kommt, dass die architektonischen Formen ziemlich rein und edel behandelt sind mit wenig barocker Willkür; ferner dass der ganze Bau in Quadern ausgeführt ist, ein Vorzug, den er mit den Stadthäusern von Paris, La Rochelle und Rheims theilt.

Die Façade folgt wieder der durch das Pariser Stadthaus gegebenen Anordnung: auf beiden Seiten kräftige Pavillons, mit runden Dächern geschlossen, in der Mitte der Haupteingang, darüber im obersten Geschoss eine Flachnische mit dem Reiterbild Ludwigs XIII, dahinter aufragend der stattliche Glockenthurm mit der Uhr, der mit einer reichen Laterne originell abgeschlossen wird. Grosse Opulenz erhält die Façade durch den plastischen Schmuck: im Erdgeschoss Masken an den Schlusssteinen der Fensterbögen und Portraitmedaillons in den Bogenfeldern, im Hauptgeschoss ruhende Löwen auf den Giebeln der Fenster; im oberen Stockwerk Fruchtschnüre an den Fenstern, Trophäen in den Frontons der Pavillons, auf welchen die allegorischen Figuren der vier Kardinaltugenden ruhen, endlich ähnliche Figuren als Krönung der mittleren Nische und des Glockenthurmes.

Für das Innere ist die Anordnung von grossem Reiz, dass der prächtige Haupthof bedeutend höher liegt als das Niveau der Strasse, eine Anordnung, die übrigens in verwandter Weise schon an den Stadthäusern zu Orleans und zu Paris angetroffen wird. Die innere Decoration gehört grösstentheils der jüngsten mit bedeutenden Mitteln ausgeführten Herstellung an.

---

[1] Vgl. das Prachtwerk von T. Desjardins, monogr. de l'hôtel de ville de Lyon. fol. Paris 1867.

IX. Kapitel.

Der Kirchenbau der Renaissancezeit.

§. 91.

Die Entwicklungsstufen desselben.

In Italien hatte die Renaissance kraft der Universalität ihres Strebens die kirchliche Architektur gleich der profanen in ihr Programm aufgenommen und auch in Gebäuden des religiösen Bedürfnisses ihr künstlerisches Ideal zu verwirklichen gesucht. In grösster Mannichfaltigkeit tritt uns diese Tendenz dort entgegen: die Basilika, das einschiffige Langhaus mit flacher Decke oder mit Gewölben, Systeme von Kuppeln und Tonnen, oder ausschliesslich Tonnengewölbe, nicht minder das Kreuzgewölbe kommen zur Anwendung. Vor allem wird der Centralbau in Verbindung mit der Kuppel gepflegt und in vielfacher Umgestaltung als Rundbau, Polygon, Quadrat oder griechisches Kreuz ausgebildet. Damit geht von Anbeginn das Streben Hand in Hand, diesen Werken durch eine Gliederung, Construktion und Decoration im Geiste des classischen Alterthums das Gepräge von antiken Tempelbauten zu geben.

Nichts von alledem treffen wir in Frankreich. Seit dem Beginn des XIII Jahrhunderts hatte der Kirchenbau mit so beispielloser Energie die materiellen und künstlerischen Kräfte der Nation in Anspruch genommen, mit einer solchen Fülle kirchlicher Bauten jeden Ranges von der Kathedrale bis zur kleinsten Kapelle und Dorfkirche das Land bedeckt, dass nach dieser Richtung kaum noch Etwas zu thun übrig blieb. Wo in einzelnen Fällen Bauten der früheren Zeit zu vollenden, oder wo neue zu errichten waren, da geschah es durchaus in mittelalterlicher Weise, in jenem spätgothischen Flamboyantstyl, der gerade in Frankreich eine seltene Opulenz und decorative Fülle entfaltet. Wir haben in §. 9 Beispiele dieser gothischen Nachzügler gegeben und dabei gefunden, dass bis tief ins XVI Jahrhundert diese nationale Bauweise in Kraft blieb. Ein noch erstaunlicheres Beispiel von dem zähen Festhalten am gothischen Styl und von dessen unverwüstlicher Lebenskraft ist die Kathedrale von Orleans, welche nach ihrer Zerstörung durch die Hugenotten auf Anordnung Heinrichs IV seit 1601 ganz nach mittelalterlicher Anlage und in gothischem Styl erneuert wurde. Man sieht aus diesen Thatsachen, dass die alten Bauhütten noch lange in Kraft blieben, und dass die Meister der gothischen Kunst, gestützt auf

die Anhänglichkeit des Bürgerthums und der kirchlichen Corporationen an den Styl des Mittelalters, denselben gegen die eindringende Renaissance zu behaupten wussten.

Als aber die Fürsten und der hohe Adel in allen Theilen des Landes Schlösser zu errichten begannen, die den neuen Styl glänzend zur Geltung brachten, konnte es nicht ausbleiben, dass der decorative Reiz dieser Bauten in einer Zeit der höchst gesteigerten Decorationslust bald auf alle Kreise einen tiefen Eindruck machte. Unter den alten Werkmeistern sogar erwachte der Drang, mit den Künstlern des modernen Styls zu wetteifern und Proben ihrer Bekanntschaft mit der Antike abzulegen. Etwa seit 1520 lassen sich Zeugnisse davon in den Kirchenbauten nachweisen. Doch tritt das antikisirende Element zunächst nur bescheiden, meist in decorativen Einzelheiten auf, denn die Tradition war so mächtig, dass nicht bloss der mittelalterliche Grundplan, die drei- oder fünfschiffige Anlage, der polygone Chor mit Umgang und Kapellenkranz, sondern auch das ganze System der gothischen Construktion, die Rippengewölbe und die grossen Spitzbogenfenster, die Strebepfeiler und Strebebögen festgehalten wurden. Aber im Einzelnen fängt man an, diese Construktionen durch eine neue Formensprache auszuprägen. Am wenigsten bemerkt man davon im Innern; doch kommen schon Pfeiler vor, die mit antiken Pilastern decorirt sind, und die in dieser Epoche so beliebten schwebenden Schlusssteine der Gewölbe werden mit antiken Formen, mit Arabesken und figürlichem Schmuck ausgestattet.

Viel umfassender ist die Anwendung der Renaissancedetails am Aeusseren. Hier werden die Strebepfeiler mit antiken Pilastern bekleidet und selbst die Gesimse mit antiken Architraven und Friesen verbunden; die Fialen nehmen die Gestalt von Kandelabern an, und die Strebebögen erhalten ebenso eine Decoration mit Renaissanceformen. Am eingreifendsten vollzieht sich diess Compromiss zwischen mittelalterlicher Anlage und antiker Ausprägung an den Portalen und überhaupt am ganzen Façadenbau. Zunächst sind es antike Einzelheiten, Säulenstellungen, Nischen, Cassettengewölbe sowie die mannichfaltigen Ornamente, welche ziemlich willkürlich sich der mittelalterlichen Anlage hinzufügen und solchen Façaden den Charakter einer harmlos spielenden Pracht verleihen. Um 1540 aber gewinnt eine strengere, mehr schulmässige Behandlung der antiken Formen die Ueberhand, und bald setzt man antike Säulenstellungen mit Gebälk und Giebel, manchmal in mehreren Geschossen, dem gothischen Baue vor, ohne die inneren Widersprüche solcher Anordnung zu empfinden.

Auffallend ist bei alledem, wie lange Frankreichs Kirchenbau sich gegen diese Neuerungen sträubt. Selbst in den Renaissanceschlössern bleiben die Kapellen noch lange Zeit völlig

gothisch, so nicht bloss in Gaillon (§. 13) und in Chenonceaux (§. 29), sondern sogar noch in Ecouen, wo Jean Bullant die Kapelle im gothischen Styl ausführte (§. 68). Dagegen sind es auch wieder zuerst die Schlosskapellen, welche den streng antiken Styl aufnehmen, und Philibert de l'Orme ist es, der in den Kapellen zu Villers-Coterets (§. 26) und zu Anet (§. 64) die classische Architektur zur Geltung bringt. Bei grösseren Kirchenbauten wird diess Beispiel aber erst im XVII Jahrhundert befolgt, und nachdem Salomon de Brosse 1616 die Façade von St. Gervais begonnen hat, wird bald darauf bei den Kirchen der Carmeliter und der Sorbonne (1635) der italienische Kuppelbau in Frankreich eingeführt.

§. 92.

Kirchen zu Caen.

Die Normandie, deren glänzende Leistungen auf dem Gebiet des Profanbaues wir unter den bedeutendsten Schöpfungen der Frührenaissance kennen gelernt haben, bringt auch im Kirchenbau eine Reihe von Werken hervor, in welchen dieser gemischte Uebergangsstyl sich zur höchsten decorativen Pracht entfaltet. Das Meisterstück dieser Epoche, welches nirgends seines Gleichen findet, ist der Chor von St. Pierre zu Caen, 1521 durch *Hector Sohier* begonnen.[1] Der Grundriss zeigt nach gothischer Weise polygonen Abschluss mit niedrigem Umgang und Kapellenkranz. Die Construktion und die Form der Pfeiler und Gewölbe sind noch durchaus mittelalterlich, aber die Decoration besteht aus einer Mischung spätgothischer Formen mit Details der Frührenaissance, in welcher die phantasievolle Ueppigkeit beider Style sich zu einer Wirkung von unvergleichlichem Zauber verbindet.

Im Innern[2] bestehen die Sterngewölbe aus den reichsten Verschlingungen, und die kräftig profilirten Rippen, in ihrer ganzen Ausdehnung mit frei durchbrochenem Ranken-Ornament besetzt, treffen in Schlusssteinen zusammen, die in Form von Zapfen frei niederschweben und in brillanter Weise mit Renaissanceformen decorirt sind. Noch grössere Pracht entfaltet sich an den phantastischen Baldachinen der Statuennischen, welche in den Ecken des Chorumgangs und der Kapellen überall angebracht sind. Bei ihnen entwickelt sich aus einem gothischen Unterbau die schlanke Krönung in den mannichfach bewegten Formen einer spielenden Frührenaissance.

Ihren Gipfel erreicht aber diese überschwänglich üppige

---

[1] Vgl. Guide de Caen, 1857. p. 12. — [2] Eine Abbild. bei Chapuy, Moyen âge mon. II, pl. 284.

Architektur am Aeusseren (Fig. 87). Wie hier die gothische Construktion völlig in Renaissanceformen übersetzt ist, wie korinthische Pilaster mit vorgelegten Candelabern oder graziöse baldachingekrönte Nischen die Strebepfeiler bekleiden, wie die originellsten Phantasiespiele an Stelle der gothischen Fialen die krönenden Abschlüsse bilden, wie übermüthige Arabesken die Balustraden der Dachgalerieen füllen, und ähnliche Compositionen jede frei bleibende Fläche, die Zwickel über den Fenstern, die Friese und die Einfassungen der oberen Rundfenster bedecken, das gehört zum Geistreichsten und Graziösesten der gesammten Frührenaissance. Die Composition, frei von pedantischer Strenge. ergeht sich hier in dem genialen Uebermuth, der allein solchen Schöpfungen ihre Berechtigung giebt, und die Erfindung ist so lebensprühend, die Ausführung so elegant, dass das Ganze als ein wahres Meisterwerk unübertroffen in seiner Art dasteht.

Eine zweite Schöpfung verwandter Art sieht man in Caen an der kleinen Kirche St. Sauveur. Es ist ein unregelmässiger spätgothischer Bau, aus zwei Schiffen bestehend, die mit zwei polygonen Chören neben einander schliessen. Der eine ist ein glänzendes Werk spätgothischen Flamboyantstyls, der andere wetteifert mit ihm in den decorativen Formen der Frührenaissance. Auch hier sind elegante Pilaster zur Bekleidung verwendet, auch hier ist das ganze gothische System der Streben und Fialen in anmuthiger Weise aus Renaissanceformen zusammengesetzt, wie eine lustig übermüthige Parodie der gothischen Decoration. Diese prächtigen Werke erinnern an die in ihrer Art nicht minder ausgezeichnete Architektur des Hôtel d'Ecoville (§. 43).

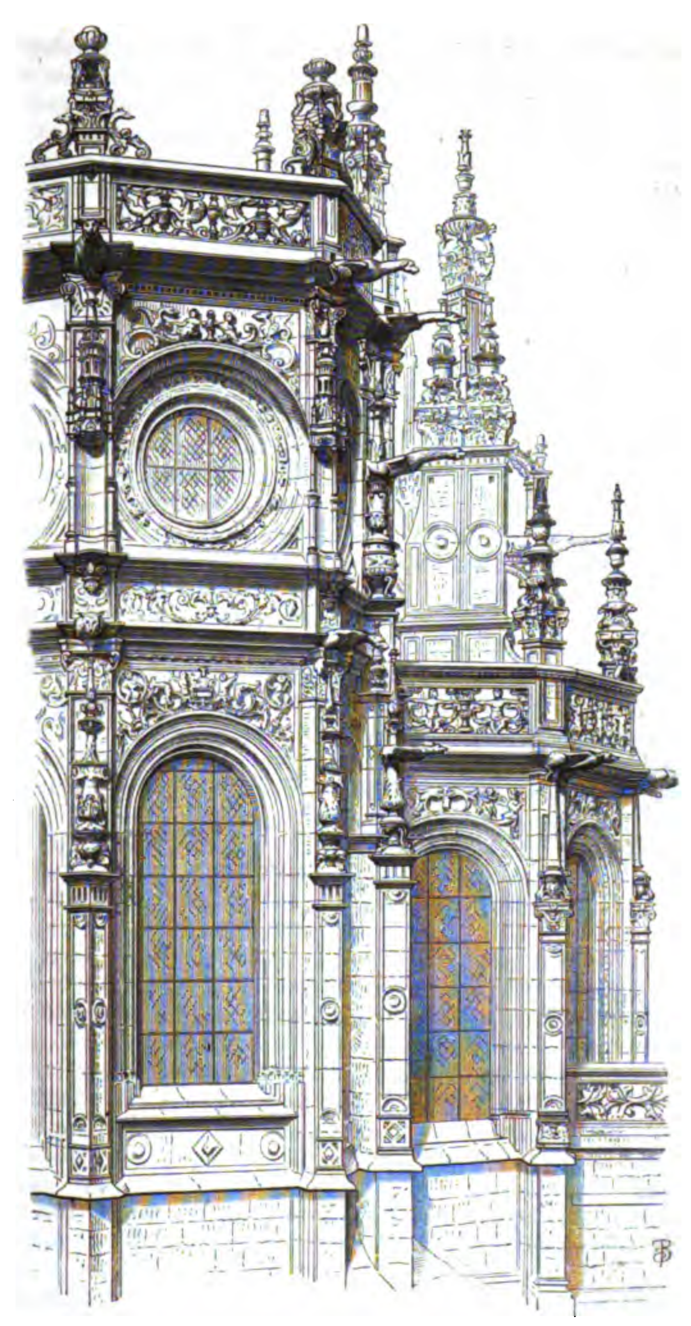
§. 93.

Andre Kirchen der Normandie.

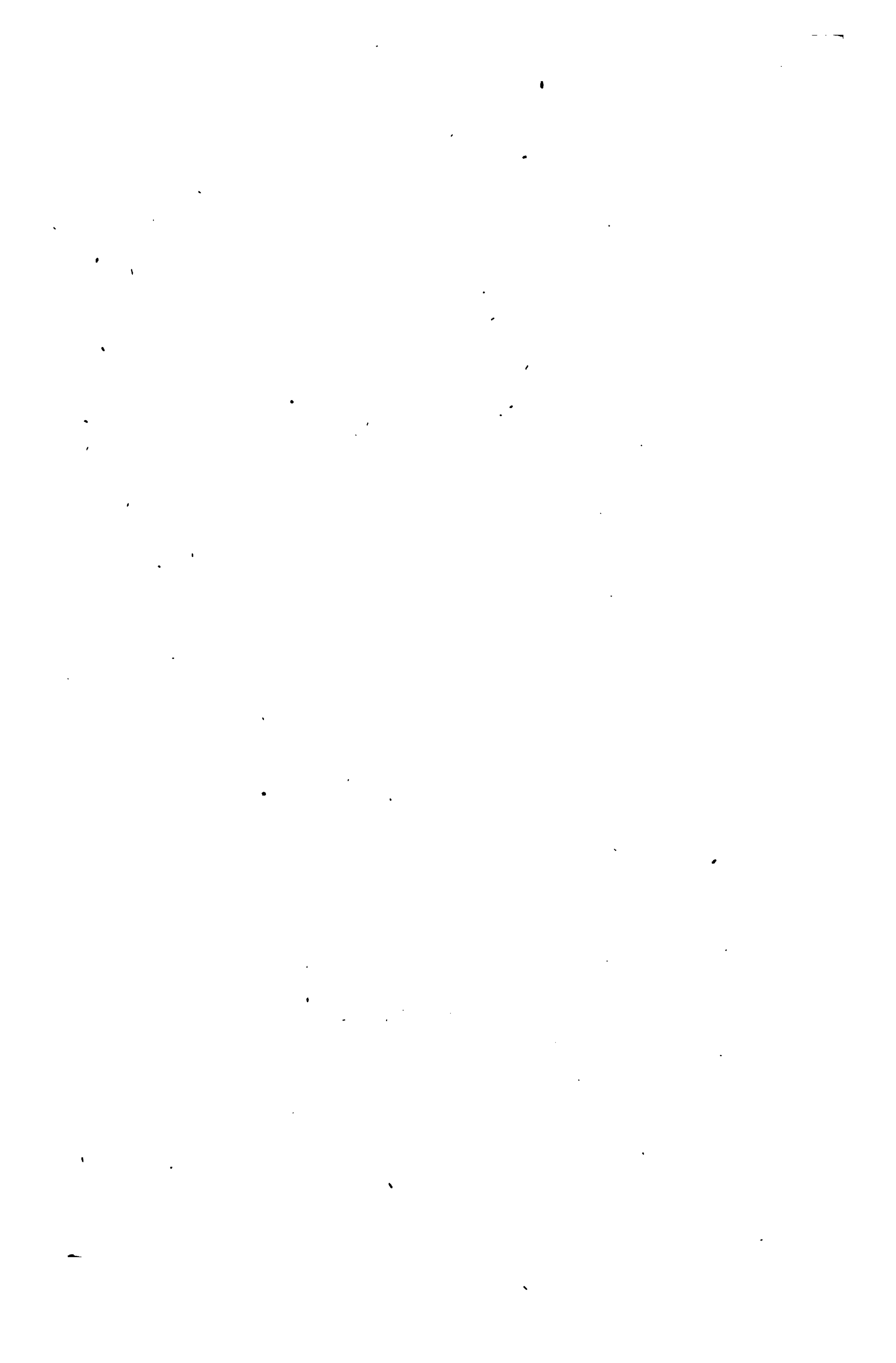
Zu den frühesten Werken dieses Uebergangstyls gehört die Kirche von Tréport, deren Portal ein Werk eleganter Frührenaissance ist.[1] Es öffnet sich mit zwei ganz flachen Bögen unter einem grossen Halbkreisbogen, dessen gothisch profilirte Laibung theils mit dem naturalistischen Blattwerk des spätmittelalterlichen Styles, theils mit Muscheln und aufgerollten Bändern in zierlichem Renaissancegeschmack decorirt ist. Zwischen beiden Oeffnungen hat eine Nische Platz gefunden, mit antikem Giebel bekrönt und mit korinthischen Pilastern eingefasst. Der übrige Theil des Bogenfeldes zeigt eine willkürliche Ausfüllung mit spätgothischen Baldachinen und Maasswerken.

Wie unklar die Meister dieser Epoche gerade im Kirchenbau

[1] Abb. in den Voyages pittor. Normandie, Vol. II, pl. 93.



Zu S. 302. Fig. 87. Caen S. Pierre. (Baldinger nach Photogr.)



zwischen beiden Stylen hin- und hertappen und dabei selbst in der Gothik aus dem Sattel geworfen werden, ohne doch in dem neuen Styl festen Fuss zu fassen, beweist die Façade der Kirche von Gisors.[1] Es ist ein Bau von höchst unregelmässiger mittelalterlicher Anlage, aus einem Hauptportal und zwei Seitenpforten bestehend, die durch gewaltige Strebepfeiler getrennt werden. An der nördlichen Ecke flankirt ein quadratischer aus dem Mittelalter stammender Thurm die Façade, während südlich in ganz schiefer Stellung, wunderlich genug, ein colossaler Thurm in den Formen der spätern Renaissance sich erhebt, der jedoch unvollendet geblieben ist. Mit Ausnahme desselben zeigt die ganze übrige Façade eine seltsame und missverstandene Mischung spätgothischer Formen mit Renaissancemotiven. Das Hauptportal mit seinem kolossalen Rundbogen hat eine Füllung von Nischen zwischen korinthischen Pilastern und im Tympanon ein Relief vom Traume Jacobs. In der Ausschmückung der Bogenlaibung und der Seitenwände herrscht das wunderlichste Stylgemisch. Ganz ungeschickt sind die oberen Theile des Mittelbaues decorirt. Ueber dem Portalbogen baut sich ein Flachbogengiebel auf, mit plumpen Sculpturen gefüllt, und darüber steigt ein Tabernakelbau empor, wie eine offene Loggia zwischen korinthischen Pilastern gestaltet, in seiner Art das beste und zierlichste Stück am ganzen Bau. Sieht man aber wie es bloss aufgepflanzt ist, um das dahinter liegende prachtvolle Spitzbogenfenster des Mittelschiffs zu maskiren, so erkennt man die ganze Kopflosigkeit des Baumeisters, der mit den alten Formen nichts mehr, und mit den neuen noch nichts anzufangen wusste. Dasselbe Durcheinander zeigt sich an allen übrigen Theilen dieser grotesken Façade, namentlich an dem oberen Geschoss und der achteckigen Krönung des nördlichen Thurmes. Dergleichen sieht wohl toll und übermüthig genug aus, gehört aber doch bei aller decorativen Pracht zum Unerquicklichsten und Armseligsten seiner Art.

Etwas mehr Haltung zeigt die Façade der Kirche von Vétheuil.[2] Chor und Thurmbau gehören dem Mittelalter an, während die Sakristei, das Schiff und die Portale von 1533—1550 vollendet worden sind. Wenn die Einweihung, wie berichtet wird, erst 1588 stattfand, so hatte das seinen guten Grund, denn die oberen Theile der Façade sind offenbar nicht früher vollendet worden. Man erkennt das leicht aus der strengeren Observanz, in welcher hier die antiken Elemente zur Verwendung gebracht sind, und schon der Triglyphenfries der sammt Consolengesims den Hauptbau abschliesst und von einem classischen Giebel gekrönt wird, kann nicht vor der Epoche Heinrichs II

[1] Aufn. in Gailhabaud IV. Vgl. Voyages, Normandie II, pl. 200—204. — [2] Aufn. bei Gailhabaud IV.

ausgeführt worden sein. Im Uebrigen ist sowohl am Hauptportal wie an der grossen Pforte des Querschiffs, die auf eine elegante Vorhalle mündet, die Mitwirkung gothischer Formen vereinfacht, und das Streben offenbar auf Grösse und Klarheit gerichtet. Doch hat auch hier die Rathlosigkeit des Architekten, namentlich in der Nischenbekrönung des Hauptportals, sich wunderlich genug ausgesprochen.

Wahrhaft wohlthuend berührt dagegen die grossartige Façade der Kirche Ste. Clotilde zu Andelys.[1] Hier ist die mittelalterliche Anordnung ebenfalls beibehalten, aber mit den wohlverstandenen Elementen der antiken Bauweise so glücklich und in so eminentem künstlerischem Geiste in Verbindung gesetzt, dass eine grossartige und harmonische, wenngleich selbstverständlich bloss decorative Wirkung sich ergiebt. Zwei Hauptgeschosse sind durch mächtige gekuppelte Säulenstellungen, unten ionische, oben korinthische eingerahmt. Zwischen den Säulen bleibt noch Raum für elegante Nischen und anderes füllende Beiwerk. Im Erdgeschoss öffnet sich in gewaltigem, von ionischen Säulen eingefasstem Bogen das Portal, in zwei kleinere Bogenöffnungen getheilt, die auf eleganten Karyatiden ruhen. Das grosse Tympanon hat man auch hier nur durch Nischen zwischen Säulen auszufüllen verstanden. Ueber alle Theile verbreitet sich eine luxuriöse Ornamentik theils figürlicher, theils vegetabilischer Art, und den Abschluss bildet ein prachtvolles korinthisches Consolengesims. Das obere Geschoss füllt ein glänzendes Radfenster und darunter eine sehr elegante Galerie, deren Fensteröffnungen von korinthischen Säulen eingerahmt werden. Das Ganze ist eine Schöpfung von hohem künstlerischem Werthe.

In demselben Styl ist auch die Umwandlung des Innern vollzogen. Man sieht die gothischen Arkaden auf Pfeilern ruhen, die mit korinthischen Pilastern bekleidet sind; man sieht das Obergeschoss über einem antiken Gesims mit cannelirten korinthisirenden Pilastern aufsteigen und selbst die Triforien mit antiken Säulen und Gebälken decorirt, obschon die Fenster darüber die spätgothischen Flamboyantmuster zeigen. Für die Zeit des Baues ist nicht bloss die Jahreszahl 1540, die man auf einem Glasfenster bemerkt, massgebend, sondern der gesammte künstlerische Charakter spricht für die glänzende Epoche Heinrichs II.

Denselben durchgebildet classischen Geschmack zeigt endlich auch das Portal der Kirche von Aumale.[2] Es ist eine Composition völlig im Charakter des Titusbogens: ein grosser Halb-

---

[1] Treffliche Aufn. in Rouyer et Darcel, art archit. I, 28—33. Vgl. Voyages, Normandie II, 189. — [2] Abb. in den Voyages, Normandie II, 100 u. 101.

kreis, auf korinthischen Säulen ruhend, zwischen welchen Nischen mit Engelstatuen angebracht sind. In den Zwickeln dagegen schweben victorienartige Engel, während der Fries mit Lorbeerzweigen und Stierschädeln decorirt ist. Den oberen Abschluss bildet eine Aedicula, von korinthischen Säulen und classischem Giebel eingefasst, darin eine Madonnenstatue, zu beiden Seiten knieende Engel. Auf den Ecken kleinere Nischen mit Heiligenbildern, noch ganz in gothischem Sinn, aber in Renaissanceformen mit Baldachinen gekrönt. Dieses nochmalige Auftauchen eines mittelalterlichen Motivs ist um so bemerkenswerther, da das Portal die Jahrzahl 1608 trägt.

Ungleich seltener sind die Beispiele einer durchgreifenden Ausbildung des Innern in den Formen dieses Mischstyles. Eins der merkwürdigsten ist aber die kleine Kirche von Tillières, die zwischen 1543 und 1546 (denn beide Daten findet man an dem Monument) ausgeführt wurde.[1] Es handelt sich um das interessante Gewölbe des Chores, der polygon geschlossen und mit gothischen Spitzbogengewölben bedeckt ist. Die Rippen zeigen an den breiten Flächen elegante Renaissanceornamente, und die freischwebenden Schlusssteine sind in höchster Pracht mit Pilasterchen und Nischen, Masken und Arabesken, kleinen Figuren, bunt gemischt mit Voluten, Akanthusblättern und selbst noch einzelnem gothischem Laubwerk, geschmückt. Den vollen Charakter einer schon üppig ausschweifenden Renaissance tragen die luxuriösen Steinreliefs, mit welchen sämmtliche Gewölbkappen in ganzer Ausdehnung bedeckt sind. Nackte Figuren in allen Verkürzungen und Bewegungen spielen dabei eine Hauptrolle. Bald sind es Genien, bald Fabelwesen mit weiblichem Oberleib, bald grosse Masken oder Flügelwesen verschiedener Art, die mit einem schweren, vielfach aufgerollten Cartouchenwerk sowie mit Blumenranken und Emblemen verschiedener Art ein buntes Quodlibet bilden. Dieser Styl ist nicht bloss unkirchlich im höchsten Grade, sondern — was schlimmer — unkünstlerisch. Es ist die widerlich ins Kraut geschossene Decoration der Schule von Fontainebleau, die hier ihre Früchte trägt, und die nicht mehr in feinem sinnigem Spiel die Flächen gliedern, sondern in breitspuriger Selbstverherrlichung Aller Augen auf sich lenken will.

§. 94.

Kirchen zu Paris.

Die Stadt Paris hat im Bündniss mit der Sorbonne während des XVI Jahrhunderts in allen Geisteskämpfen, namentlich in

[1] Aufn. bei Rouyer et Darcel II, 1—6.

denen des religiösen Gebiets eine energische Rückschrittsrolle gespielt, die sich auch in ihren künstlerischen Unternehmungen ausdrückt. Von den zahlreichen und ansehnlichen, noch völlig dem gothischen Styl angehörenden Kirchen, welche sie in dieser Epoche ausführte, war schon im §. 9 die Rede. Indessen hatte die Baulust Franz I doch so viel Einfluss, dass auch hier unter seiner Regierung einige Kirchen entstanden, die den Stempel der neuen Zeit in hervorragender Weise an sich tragen. Zu diesen gehört zunächst St. Etienne du Mont.[1] Neben der alten Abtei von St. Geneviève hatte sich seit dem XIII Jahrhundert eine Pfarrkirche erhoben, die am Ende des XV Jahrhunderts bei der stark angewachsenen Volkszahl einen Erweiterungsbau dringend bedurfte. Aber erst 1517 kam man dazu den Bau zu beginnen, und 1537 war nur der Chor vollendet. Im folgenden Jahr kam das südliche Seitenschiff mit den Kapellen zum Abschluss, 1541 konnten die Altäre geweiht werden, aber noch 1563 blieb die Bauunternehmung im Gang, und die Façade wurde erst 1610 begonnen.

Die Kirche bietet im Innern ein wunderliches Compromiss zwischen der Gothik und der Renaissance, doch so dass letztere nur an den Brüstungen der Galerieen, den Eierstäben der Pfeilerkapitäle und ähnlichen untergeordneten Details zur Erscheinung kommt. In Anlage und Construktion noch völlig gothisch zeigt sie einen polygonen Chor mit Umgang und Kapellenkranz, ein hohes Mittelschiff mit übermässig hohen Seitenschiffen und niedrigen Kapellen. Der Eindruck ist nichts weniger als erfreulich, da das Missverhältniss der Höhenentwicklung unbefriedigend wirkt. Die Rundpfeiler werden im Chor durch spitzbogige gothisch gegliederte Arkaden verbunden, die gleich den breiten Gewölbrippen ohne Kapitäl sich aus dem Schaft entwickeln. Im Schiff kommt die fortgeschrittene Renaissance in architravirten Rundbögen zum Ausdruck, die aber dem Höhencharakter des Baues noch unangenehmer widersprechen. Eine merkwürdige Anordnung ist die Anlage eines Umgangs, der als Galerie in der halben Höhe des Mittelschiffs die Pfeiler verbindet und sich an der Rückseite um dieselben hinzieht, eine Communikation um den ganzen Bau gewährend. Die gothischen Sterngewölbe sind sämmtlich mit herabhängenden Schlusssteinen versehen, die höchst elegant in durchbrochener Arbeit wieder das beliebte Prachtstück der ganzen Anlage bilden. Schwerfällig und breit dagegen sind die Fenster, mit unschönem Maasswerk, die oberen spitzbogig, die unteren rundbogig geschlossen. Hässlich ist auch der Lettner mit seinen flachen Bögen und der durchbrochenen Wendeltreppe. Ein elegantes Decorationsstück dagegen die Portale zu den Chorum-

[1] Aufn. in Gailhabaud, IV.

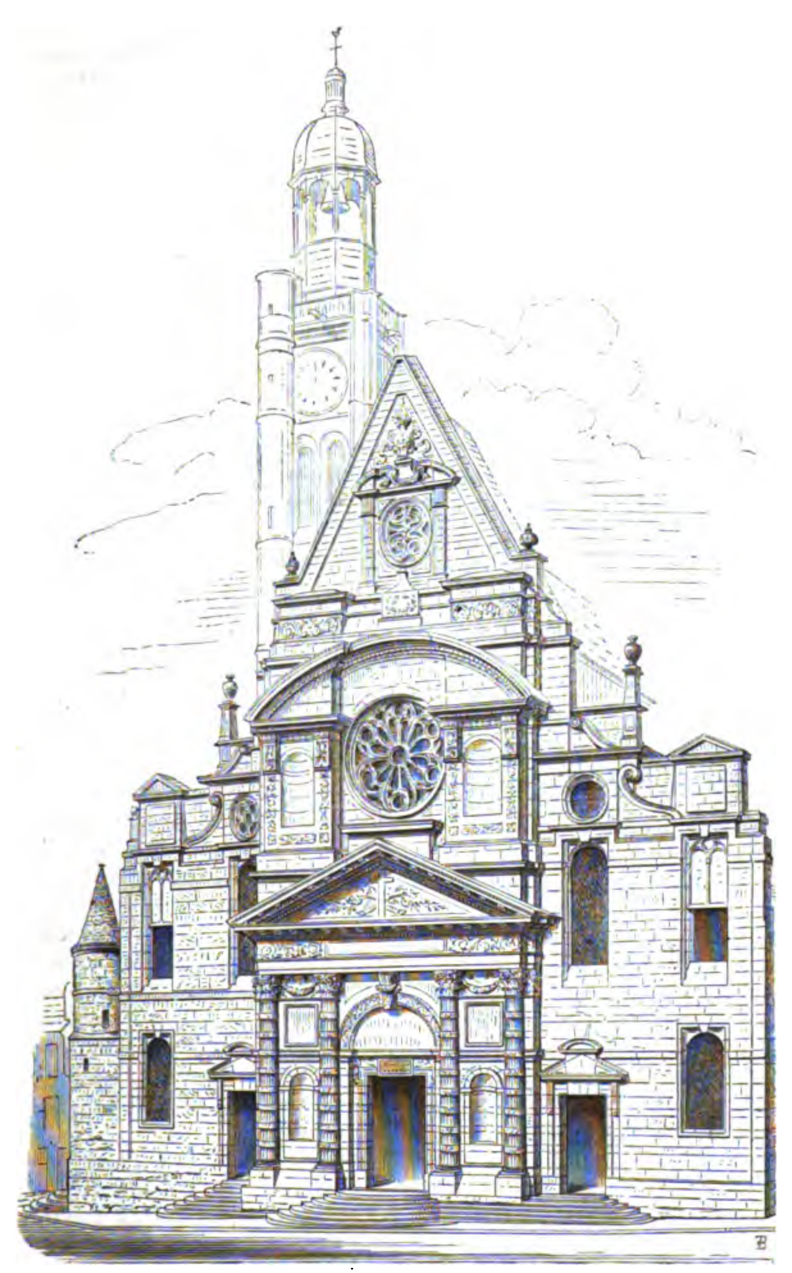


Fig. 88. Paris. St. Etienne du Mont. (Baldinger nach Photographie.)

gängen im Renaissancegeschmack. Mit einem Wort: es ist die handwerksmässig gewordene Gothik, die sich ungeschickt genug mit einzelnen antiken Schmucktheilen herauszuputzen sucht.

Anders verhält es sich mit der seit 1610 hinzugefügten Façade (Fig. 88). Sie schliesst sich in ihrer steil aufragenden Gesammtform dem Bau des Schiffes an, sucht aber die Elemente der Antike zur Gliederung und Decoration zu verwenden. Diess ist hier noch nicht zu einer völlig schulmässigen Durchführung vorgedrungen, doch kann man das interessante Werk als bahnbrechenden Vorläufer für die bald nachher auftretenden streng antikisirenden Façaden betrachten. Bezeichnend ist, dass die langen Fenster nach mittelalterlicher Sitte beibehalten sind, ja dass selbst das Radfenster noch Aufnahme gefunden hat. Der Mittelbau mit seinen eleganten korinthischen Säulen nach der »französischen Ordnung« de l'Orme's, und dem reich geschmückten Giebel, darüber als oberer Abschluss der zweite gebogene Giebel, in allen Theilen mit geschmackvoller Ornamentik ausgestattet, ist ein Beweis, mit welcher Anstrengung man die antiken Systeme den Kirchenfaçaden anzupassen suchte.

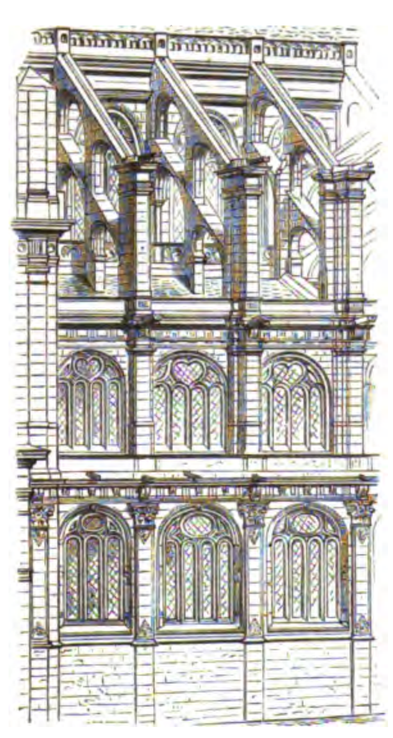


Fig. 89. Paris. St. Eustache. (Baldinger nach Photogr.)

Von ungleich höherem Werth ist die schöne und grosse Kirche St. Eustache, die reichste und grösste Pfarrkirche auf dem rechten Seineufer. [1] Sie wurde seit 1532 unter Leitung eines Meisters *David* völlig neu erbaut, und zwar begann man mit dem Schiff zuerst. Die Bauführung schritt langsam vor, und der Chor wurde erst 1624, das Ganze noch etwas später vollendet.

Auch hier begegnen wir einer streng mittelalterlichen Anlage, die mit seltner Consequenz in so später Zeit festgehalten und zu schöner Harmonie durchgeführt worden ist. Das Innere zeigt bedeutende Verhältnisse und jene Neigung zum Ueberschlan-

[1] Vgl. V. Calliat, l'église St. Eustache à Paris. Fol. Paris.

ken, die in der spätgothischen Kunst Frankreichs noch einmal mächtig ausbricht. Das Mittelschiff erhebt sich wenig über die vier hohen Seitenschiffe, hat aber doch unter seinen Fenstern ein vollständiges Triforium. Niedrige Kapellen umgeben die Abseiten und setzen sich mit diesen als Umgänge um den hohen Chor fort. Der Eindruck des Innern ist ein überaus lichter, freier und wohlthuender. Alle Formenausbildung vollzieht sich im Rundbogen und im feinsten Renaissancestyl, alle construktiven Gedanken gehören sammt der Anlage und Eintheilung des Planes dem gothischen System. So zeigen namentlich die Pfeiler mittelalterliche, aber sehr breit gezogene Profilirungen, die mit reichen Renaissanceformen decorirt sind.

Am Aeusseren (Fig. 89) sind die Strebepfeiler und Bögen, die Gesimse und die Fenster, die Giebel der Kreuzschiffe mit ihren Portalen völlig in Renaissanceformen übersetzt; aber es fehlt jene geistreich freie Behandlung von St. Pierre zu Caen, und statt ihrer tritt ein etwas barocker Classicismus ein, der am entschiedensten an den Strebebögen und den Fenstern Schiffbruch leidet. Eine schöne und wirkungsvolle Composition in reich decorativer Frührenaissance war dagegen die Hauptfaçade mit ihren drei Portalen, die später, noch unvollendet, abgerissen und durch die Architekten Mansard de Jouy und Moreau mit dem stümperhaften, zum übrigen Bau gar nicht passenden Werk vertauscht wurde, welches man jetzt sieht.

§. 95.

Kirchen zu Troyes.

Ein verheerender Brand, welcher im Jahr 1524 die Stadt Troyes betraf und ganze Stadtviertel sammt sieben Kirchen zerstörte. gab Veranlassung zu Neubauten aller Art, die in umfassender Weise auch den kirchlichen Monumenten zu Gute kamen. Troyes, noch immer eine der anziehendsten und alterthümlichsten Städte Frankreichs, bietet daher eine Reihe von kirchlichen Denkmalen, in welchen die Mischung des gothischen Styls mit der Renaissance mannigfach zum Ausdruck kommt. Meist in engen winkligen Strassen der dicht bevölkerten Stadt gelegen, sind diese Gebäude von mässigem Umfang und zeigen in ihrem Grundriss interessante Versuche, dem kirchlichen Bedürfniss gerecht zu werden, im Kampf mit äusserst beschränkenden Raumbedingungen. So sind z. B. mehrfach die Chöre geradlinig geschlossen, um die ganze von den anstossenden Strassen gestattete Breite auszunutzen, aber im Innern schliesst gleichwohl das Mittelschiff polygon, und die Seitenschiffe sammt ihren Kapellen, wo letztere vorhanden, suchen durch künstliche Gewölbeanlagen den rechtwinkligen Abschluss mit dem innern Polygon zu vermitteln.

Solcher Art ist die Kirche St. Nicolas, die von 1526—1600 völlig erneuert wurde. Sie besteht aus einem hohen Mittelschiff und zwei niedrigen schmalen Seitenschiffen, sämmtlich mit reichen Sterngewölben versehen, die in den Chorabtheilungen mit üppig durchbrochenen Ornamenten an den Rippen decorirt sind. In den Arkaden des Chores herrscht noch der Spitzbogen, während das Schiff den Rundbogen zeigt. Am meisten Mühe haben auch hier die Fenster verursacht, denn ihre grossen rundbogigen Oeffnungen sind mit einem Maasswerk gefüllt, welches theils aus hässlichen spätgothischen Formen, theils aus trockenen Renaissancemotiven besteht. Am westlichen Ende des Schiffes führt eine grosse Treppe an der Südseite zu einer prächtigen Empore, deren Anlage in ihrer Grossartigkeit wahrhaft überraschend ist. Auch am Aeussern kreuzen sich die beiden Style, und von den beiden Hauptportalen an der Nord- und Südseite gehört das erstere noch ganz der Spätgothik, während das andere sich in ziemlich freien phantasievollen Formen der Renaissance bewegt.

Noch stärker greift die Renaissance mit ihren reichen Decorationsformen in die gothische Construktion und Anlage hinein bei St. Pantaléon, wo das Innere gerade durch den bunten Wechsel der Formen zu höchst malerischer Wirkung kommt. Die Kirche besteht aus einem hohen Mittelschiff mit schmalen niedrigen Seitenschiffen und Kapellen. Der Chorschluss ist, ähnlich wie bei St. Nicolas, im Aeussern rechtwinklig, doch im Innern mit polygonem oder vielmehr halbkreisförmigem Abschluss des Mittelraumes. In den Arkaden, den Gewölben und den Fenstern der Seitenschiffe gehört alles noch der Gothik und dem Spitzbogen; dagegen sind die Pfeiler des Mittelschiffs als kolossale korinthische Säulen behandelt, die mit ihrem vorgekröpften Gebälk sich disharmonisch genug eindrängen. Ebenso hässlich ist das hölzerne Tonnengewölbe, mit welchem das Mittelschiff abschliesst. Auch die rundbogigen Oberfenster mit trocknem Füllwerk in Renaissanceform wirken ungünstig. Das Aeussere zeichnet sich durch den reichen Schmuck des Chores in spätgothischen Formen aus. Von den Portalen ist das südliche noch ein Werk der Gothik, während das nördliche der entwickelten Renaissance angehört.

An der kleinen Kirche St. Jean ist das Schiff vom Brande im Wesentlichen verschont geblieben; der Chor dagegen ebenfalls nach 1524 erbaut und zwar in so gesteigerten Dimensionen, dass die Seitenschiffe desselben an Höhe fast das alte Mittelschiff erreichen. Die Gewölbe der Chorumgänge und Kapellen zeigen die üppigsten Verschlingungen eines mit durchbrochenen phantastischen Ornamenten bekleideten Rippenwerks. Interessant ist namentlich die Vermittlung des achteckigen Schlusses mit der rechtwinkligen Form des Aeussern. Das Letztere zeigt gleich

dem um 1555 errichteten Glockenthurm dieselbe Stylmischung. Zahlreiche tüchtige Glasgemälde dieser Epoche schmücken die Kirche, und auch in den übrigen Denkmälern von Troyes sieht man noch genug ähnliche.

Einen andern Grundplan zeigt die kleine Kirche St. Nizier, die ebenfalls nach dem Brande in den Jahren 1535 bis 1578 erneuert wurde. Die Seitenschiffe setzen sich als Umgänge mit drei polygonen Halbkapellen um den aus dem Achteck geschlossenen Chor fort: eine Anordnung die schon in St. Madeleine auftritt, im Uebrigen in Frankreich zu den Ausnahmen gehört.[1] Die Arkaden, Gewölbe und Fenster zeigen noch den Spitzbogen, doch mischen sich in das Maasswerk der letzteren die Formen der Renaissance. Auffallend sind die breiten gedrückten Verhältnisse des Baues, welche der sonst in Troyes herrschenden ungemein schlanken Entwicklung entgegengesetzt sind. Von den Portalen zeigt das südliche noch gothische Reminiscenzen, das nördliche mit Säulen und Gebälk die Formen der Renaissance, und das westliche Hauptportal den letzteren Styl in einer eleganten triumphbogenartigen Composition, die in zwei Geschossen mit ionischen und korinthischen Säulen sammt eleganten Details sich ausspricht.

Dieselbe Grundrissbildung zeigt die kleine Kirche St. Rémy, deren Schiff noch dem Mittelalter angehört, während der Chor mit seinen Umgängen und Kapellen, seinen Gewölben und Fenstern den gemischten Styl des XVI Jahrhunderts verräth.

§. 96.

Kirchen im übrigen Frankreich.

Es genügt in einigen Beispielen die weitere Verbreitung dieser wunderlichen Mischformen, die künstlerisch keine erhebliche Bedeutung haben, nachzuweisen, um die allgemeine Herrschaft dieser phantastischen Decorationsweise hervorzuheben.

Noch unklar zwischen beiden Stylen schwankend zeigt sich die Façade der Kirche von Tilloloy[2] in der Picardie, Departement der Somme. Es ist ein hoher, breiter, ungegliederter Giebelbau, von zwei Rundthürmen mit spitzen Kegeldächern flankirt: eine Composition, die mehr an norddeutsche als an französische Bauten erinnert. Die Masse des Mauerwerks besteht aus

---

[1] Es ist diess jene äusserste Reduction des französischen Chorschema's mit Umgang und Kapellenkranz, welche an den norddeutschen Backsteinbauten von Lübeck, Doberan, Schwerin, Rostock, Wismar etc. vorkommt, und die wir in Frankreich ausserdem noch an St. Jean zu Caen, in Belgien an der Kathedrale von Tournay nachweisen können. — [2] Aufn. in A. Berty, ren. mon. Vol. I.

Backstein, alle charakteristischen Formen aber, das Portal, die Fenster, Gesimse und Nischen aus Quadern. Wunderlich spielen hier die Elemente der Renaissance mit zierlichem Arabeskenwerk der Pilaster, mit zahlreichen decorativen Nischen, mit der Umfassung, Krönung und Gliederung des Portals in die gothische Detailbildung hinein. Letztere findet ihren Ausdruck hauptsächlich in dem grossen Radfenster und in gewissen Maasswerkornamenten, die ebenso seltsam als geschmacklos den hohen Giebel zu schmücken sich anstrengen. Das Ganze zeigt uns eine bizarre Composition, die das volle Verständniss der Antike auch nicht annähernd erreicht, zugleich aber den richtigen Gebrauch der gothischen Formen verloren hat. Da im Innern die Jahrzahl 1554 sich findet, so haben wir in dem Urheber des Baues einen zurückgebliebenen Werkmeister der Provinz zu vermuthen, dem die Renaissance den Sinn verwirrt und selbst das Verständniss der altheimischen Ueberlieferung zerstört hat.

Wie an andern Orten um dieselbe Zeit componirt wurde, bezeugt ein kleiner Kirchenbau der Champagne. In der Nähe von Troyes unfern Rozières liegt der kleine Ort St. André, ehemals durch eine in der Revolution zerstörte Abtei ausgezeichnet. Die Pfarrkirche, ein an sich unansehnlicher Bau, erhält durch ein ungewöhnlich grossartiges und prachtvolles Hauptportal vom Jahre 1549 Bedeutung. Es ist eine der reichsten Compositionen dieser Art, welche die Epoche Heinrichs II hervorgebracht hat, und dürfte nicht leicht durch ein ähnliches übertroffen werden. Die Antike herrscht ausschliesslich, in vollem Verständniss der Formen, aber auch ohne alle schulmässige Trockenheit, vielmehr spricht sie sich mit der Kraft einer üppig überströmenden Phantasie aus. Das Ganze besteht triumphbogenartig aus zwei Ordnungen von vier korinthischen Säulen, die im Erdgeschoss zwei gleich hohe und weite Eingänge, im oberen Stockwerk zwei grosse Rundbogenfenster umschliessen. Ein prachtvoller Fries sammt Zahnschnittgesims trennt die beiden Stockwerke, ein Consolenfries mit antikem Tempelgiebel krönt das Ganze. Die Portale und Fenster, die Nischen und das Rahmenwerk der Seitenabtheilungen, die Stylobate, ja alle irgend sich darbietenden Flächen sind mit verschwenderischer Decoration bedeckt, und selbst über die Schäfte der Säulen sind Blumen- und Fruchtgehänge in festlicher Pracht ausgebreitet. Zwischen den beiden Fenstern ist die Statue des h. Andreas angebracht, und zwei andre Heiligenfiguren füllen die Nischen des oberen Geschosses.

Von ähnlicher Auffassung zeugt das Martinsportal der Kirche Notre Dame zu Epernay.[1] Ein reich cassettirter Bogen wird von zwei Ordnungen gekuppelter korinthischer Säulen eingerahmt,

---

[1] Taylor et Nodier, Voyages, Champagne.

und ein Consolengesims mit antikem Giebel macht auch hier den Abschluss. Doch erhebt sich darüber ein schmalerer Aufsatz, dessen Triglyphenfries von zwei Karyatiden getragen wird. Auf beiden Seiten vermitteln Voluten, in Pflanzengewinde auslaufend, den Uebergang zum breiteren Unterbau. Das Portal selbst besteht aus einer doppelten Oeffnung, deren Bögen auf Consolen ruhen. Ein reiches Gesims trennt diesen Theil von dem grossen triumphbogenartigen Rundbogen, der beide Oeffnungen umfasst. Sein Tympanon ist nach Art eines fünftheiligen Radfensters ausgefüllt, eine letzte Reminiscenz des Mittelalters. Alle Gliede-



Fig. 90. Chambord. Dorfkirche. (Lasius.)

rungen und Flächen dieses prächtigen Werkes sind mit verschwenderischem plastischem Schmuck bedeckt.

Auch im Süden finden wir ein ähnliches Prunkstück am Portal der Kirche Dalbade zu Toulouse. Es zeigt ebenfalls zwei Oeffnungen, die mit korinthischen Pilastern und cannelirten Halbsäulen eingefasst werden. Darüber bildet den Abschluss ein Gebälk sammt Fries mit eleganten Arabesken. In der Mitte sieht man auf reichgeschmückter Säule die Statue der Madonna, während auf beiden Seiten zierliche Nischen für ähnlichen Schmuck bestimmt waren. Das Tympanon ist von zwei Fenstern durchbrochen, der Bogen reich eingefasst, und der obere Abschluss durch eine Nische mit antikem Giebel bekrönt. Die Composition

des Ganzen hat noch etwas Unsicheres, die Decoration etwas willkürlich Spielendes, was auf die Zeit Franz I hinweist.

Dagegen gehört dem Anfang des XVII Jahrhunderts (inschriftlich 1611—1632 ausgeführt) die Kirche von St. Florentin in Burgund, Departement der Yonne,[1] ein Bau, der durch die elegante Façade des nördlichen Querschiffs bemerkenswerth ist. Der hohe, schmale Giebelbau wird durch polygone Thürme flankirt und zeigt in drei Geschossen eine Decoration mit korinthischen, ionischen und dann wieder korinthischen Pilastern, prächtige Consolengesimse, ein elegantes Portal und fein gegliederte Nischen, Alles in edler und flüssiger Behandlung mit gutem künstlerischem Gefühl durchgeführt. Es ist eins jener Beispiele, wo die Formen der Antike sich als blosse Decoration, aber mit Geschmack und Feinheit, einem ganz fremdartigen Baukörper anschmiegen.

Diesen vereinzelten Beispielen, denen sich noch manche anfügen liessen, genügt es uns das Muster einer kleinen Dorfkirche dieser Zeit hinzuzugeben. Es ist die Kirche zu Chambord (Fig. 90). Der sonst unbedeutende Bau zeichnet sich durch eine Façade aus, welche in der leichten graziösen Weise der Zeit Franz I ausgeführt ist. Obwohl nur eine Decoration, hat sie doch durch die gefälligen Verhältnisse, den ungemein glücklichen Aufbau und die zierliche Durchführung Anspruch auf Beachtung.

§. 97.

Thurmbauten.

Je weniger die Renaissance in Frankreich mit dem Innern der Kirchen anzufangen wusste, je unverbrüchlicher sich dort die Anlagen und Constructionen der Gothik gegen die neuen Formen behaupteten, um so eifriger tritt das Bemühen hervor, dem Aeusseren der Kirchen einen Antheil vom Gepräge des neuen Styles zu sichern. War das, wie wir gesehen haben, an Portalen, Façaden und andern Einzelnheiten schon der Fall, so erreichte diess Streben seinen Höhepunkt bei den Thurmbauten. Selbständige Werke wie sie sind, wenigstens in ihrem oberen Aufbau, liessen sie sich leichter nach einem bestimmten System behandeln und gestatteten die decorative Anwendung antiker Glieder in ziemlich freier, ja oft in sehr gelungener Weise. Die Anlage und Construktion bleibt dabei mittelalterlich, insofern ein System von kräftigen Strebepfeilern und leichteren Füllmauern, letztere durch Schallöffnungen unterbrochen, die Grundlage bildeten. Aber indem man den einzelnen Stockwerken die antiken Säulenordnungen

[1] Aufn. in Berty, ren. monum. T. I.

als Decoration vorsetzte, erhielt man durch die kräftig vorspringenden Gesimse scharf markirte Horizontalabschnitte, und an die Stelle des rastlosen Aufwachsens und Verjüngens gothischer Thürme trat jene gemessenere, durch rhythmische Abtheilungen gebundene Bewegung, welche das Grundgesetz antiken Aufbaues ausmacht. Oft ist die Lösung der Aufgabe eine ungemein glückliche, echt künstlerische, und in solchen Fällen wird man an die schönen Thurmbauten romanischer Zeit erinnert, die ja dasselbe Gesetz horizontaler Theilung befolgen.

Der schwierigste Punkt der Aufgabe stellte sich aber beim Abschluss solcher Thurmbauten dar. Gegen die schlanken Thurmhelme der gothischen Zeit hatte die Renaissance eine leicht begreifliche Abneigung, die wir auch bei den Berathungen über die Vollendung des Thurms der Kathedrale zu Rouen hervortreten sahen. (S. 51.) Wie in jenem Falle entschied man sich bisweilen für ein flaches Terrassendach, so dass der Abschluss in antikem Sinn durch die Horizontale gebildet wurde. Doch wirkte die alte Sitte noch kräftig genug nach, um in den meisten Fällen eine schlankere Krönung wünschenswerth zu machen, in der die aufsteigende Tendenz ausklingen und zur künstlerischen Lösung gelangen konnte. So weit jedoch machte auch hier die antike Ueberzeugung sich geltend, dass nicht ein spitzes Giebeldach, sondern die weich geschwungene Linie einer Kuppel dabei zur Verwendung kam.[1]

Wohl das schönste Beispiel solchen Thurmbaues bieten die Thürme der Kathedrale zu Tours,[2] deren nördlicher laut einer Inschrift im Schlussstein der Laterne schon 1507 vollendet wurde, während der südliche erst 1547 zur Vollendung kam. In den unteren Theilen noch romanisch, zeigen sie oberhalb des Schiffs einen Aufbau in den glänzenden Formen der Renaissance und zwar in der reizvollsten und pikantesten Weise. Originell ist der Uebergang ins Achteck vermittelt, indem auf den vier Ecken elegant gegliederte Pfeiler stehen bleiben, von denen sich Strebebögen nach dem Mittelbau hinüber schlagen. Eine durchbrochene Galerie zieht sich um den Fuss dieses Stockwerks herum, eine zweite bezeichnet den Anfang des folgenden. Von hier verjüngt sich der Bau, indem er mit sechzehn Rippen sich kuppelartig zusammenzieht, dann nochmals in zierlich durchbrochener Laterne lothrecht emporstrebt, um endlich mit einer kleinen Kuppel zu schliessen. Die Decoration ist von unerschöpflicher Mannigfaltigkeit und voll graziöser Erfindung. Die antiken

---

[1] Dass auch das gothische Mittelalter gelegentlich solche Kuppellinien den geraden Pyramiden vorzog, beweisen u. a. der Dom zu Frankfurt und die Kirche Maria Stiegen zu Wien. — [2] Vgl. die schöne Aufnahme bei Berty, ren. monum. Vol. II.

Formen, die cannelirten, die mit Rauten oder mit Arabesken geschmückten Pilaster, die Gesimse mit ihren Zahnschnitten und Consolen, die Friese mit ihren Arabesken, die vasenartigen Aufsätze, das Alles ist in freier Genialität zur Verwendung gebracht, und eben so zwanglos verbinden sich damit die mittelalterlichen Elemente, die cassettirten Strebebögen, die üppigen Krabben, welche ihnen sowie den beiden Kuppeln beigegeben sind, die Schallöffnungen mit ihren Theilungssäulchen, endlich die Wasserspeier der Gesimse. Dazu kommen frei spielende Motive, wie die acht Säulchen mit vasenartigen Aufsätzen, welche die untere Kuppel umgeben. Mit einem Wort, es ist wieder eine jener phantasievollen hochoriginalen Schöpfungen, an welchen die Schule der Touraine zur Zeit der Frührenaissance so reich war. Ausserdem gehört der nördliche Thurm kraft seiner ungewöhnlich frühen Datirung zu der kleinen Zahl von Bauwerken, bei welchen die Renaissance zum ersten Mal in Frankreich zur Anwendung kam.

In nicht minder bedeutender Weise wird eine mehr streng antikisirende Auffassung durch ein anderes Beispiel vertreten: die Thürme von St. Michel zu Dijon.[1] Hier ist die ganze grossartige Façade dem Renaissancestyl unterworfen, obwohl Anlage und Eintheilung völlig dem Mittelalter angehören. Drei gewaltige fast gleich hohe und weite Portale öffnen sich in zackenbesetzten Rundbögen zu eben so vielen tiefen Vorhallen. Die Wände derselben sind in Nischen mit Statuen aufgelöst, die Wölbungen aber als Tonnen mit frei behandelten Cassetten und reichem plastischem Schmuck ausgebildet. Höchst originell ist der Gedanke, die mittlere Wölbung kuppelartig zu durchbrechen, so dass die Laternenkrönung derselben über dem horizontalen Abschluss dieses unteren Geschosses wunderlich genug hervortritt. Zur Gliederung der Thürme (Fig. 91) sind die vier antiken Säulenordnungen mit grossem Geschick verwendet, so dass man in dieser Hinsicht den Bau als mustergiltig bezeichnen kann. Den Abschluss bildet eine kleine achteckige Laterne, die freilich unvermittelt aus dem oberen Geschoss aufsteigt. Der zwischen den beiden Thürmen befindliche Theil der Façade zeigt zwei grosse blinde Halbkreisfenster mit Maasswerk, als Abschluss aber eine offne Galerie zwischen korinthischen Säulen, um den Giebel des Mittelschiffs zu maskiren.

Auch in andern Gebieten Frankreichs fehlt es nicht an solchen Renaissancethürmen. Ein interessantes Beispiel bietet die Kirche von Argentan im Departement der Orme.[2] Hier erhebt sich auf dem Querschiff nach normannischer Weise ein spätgothischer Thurm; an der Façade aber steigt nördlich ein mächtiger vier-

[1] Abb. bei Chapuy, Moyen âge mon. II, 240. III, 355. — [2] Ebend. III, 309.

eckiger Thurm empor, mit zwei achteckigen Obergeschossen, die in eine Kuppel endigen. Sie sind mit Pilastern und darüber mit korinthischen Säulen bekleidet, und der Uebergang aus dem



Fig. 91. Dijon. S. Michel. (Baldinger nach Chapuy.)

Viereck wird durch Pfeiler mit Strebebögen nach mittelalterlicher Weise, aber in Renaissanceformen bewirkt.

Eine völlig in classischem Sinn durchgeführte Composition von originellem Gepräge zeigt sodann der Thurm an der Façade von St. Patrice zu Bayeux.[1] Der Unterbau ist mit Strebe-

[1] Abb. in Chapuy, Moyen âge mon. II, 160.

pfeilern flankirt, welche in dorische Säulen endigen. Ein Consolengesims bildet den Abschluss. Dann folgt ein oberes Geschoss mit ionischen Säulen, welche klar gegliederte Schallöffnungen umschliessen. Von nun an verjüngt sich der Thurm zuerst mit einem von korinthischen Pilastern bekleideten Stockwerk, über welchem zwei runde auf Pfeilern mit Bogenstellungen durchbrochene Geschosse aufsteigen, die mit einer Kuppel und kleinen Laterne gekrönt sind. Es ist ein wohlgelungener Versuch mit den Verjüngungen im Aufbau gothischer Thürme zu wetteifern.

Endlich verzeichnen wir noch ein Beispiel jener mächtigen normannischen Vierungsthürme, die dem Norden Frankreichs eigen sind. Es ist der Thurm der Kirche St. Marie du Mont zu Charentan.[1] Ueber einem gothischen Hauptgeschoss erhebt sich ein achteckiger Oberbau in zwei Stockwerken, mit einer durchbrochenen Laterne abgeschlossen und von einer Kuppel bekrönt. Die Formen haben das Gepräge einer spielenden Renaissance.

§. 98.

Kapellenbauten.

Den Uebergang zu einer mehr classischen, selbst schulmässigen Behandlung der Renaissance bilden einige kleinere Werke, namentlich Kapellen, bei welchen es möglich war, in selbständiger Weise von der Anlage und Construktion des Mittelalters abzuweichen und zu neuen Gestaltungen durchzudringen. Doch fehlt es auch unter diesen oft sehr anmuthigen Werken nicht an Beispielen des schon mehrfach charakterisirten gemischten Uebergangstyles.

Zu den interessantesten Vertretern dieser gemischten Gattung gehört eine kleine Kapelle in St. Jacques zu Rheims, von welcher unsere Fig. 92 eine Anschauung giebt. Wie der Augenschein lehrt, sind hier für den Grundriss, die Construktion der Gewölbe und die Form der Fenster noch mittelalterliche Motive maassgebend; aber der Rundbogen ist überall durchgeführt, und die gothisch profilirten Gewölbrippen ruhen auf antiken Deckplatten, Gesimsen und Gebälken, die von gekuppelten korinthischen Säulen getragen werden. Was in grossen Dimensionen wahrscheinlich unerträglich sein würde, das wird hier bei den kleinen Verhältnissen zu einem eben so anmuthigen als pikanten Contrast und zum Ausdruck einer freien Grazie.

Eine Composition von höchst originellem Gepräge ist sodann die kleine Kapelle St. Romain zu Rouen, welche 1542 an Stelle einer alten verfallenen aufgeführt wurde.[2] Es ist ein

---

[1] Abb. in Chapuy, Moyen âge mon. Vol. II, 256. — [2] Aufn. bei Berty, ren. mon. Vol. II.



Fig. 92. Kapelle in St. Jacques zu Rheims (Lasius.)

triumphbogenartiger kleiner Bau, im Erdgeschoss aus einem blossen Thorweg bestehend, darüber wiederum als Rechteck nach

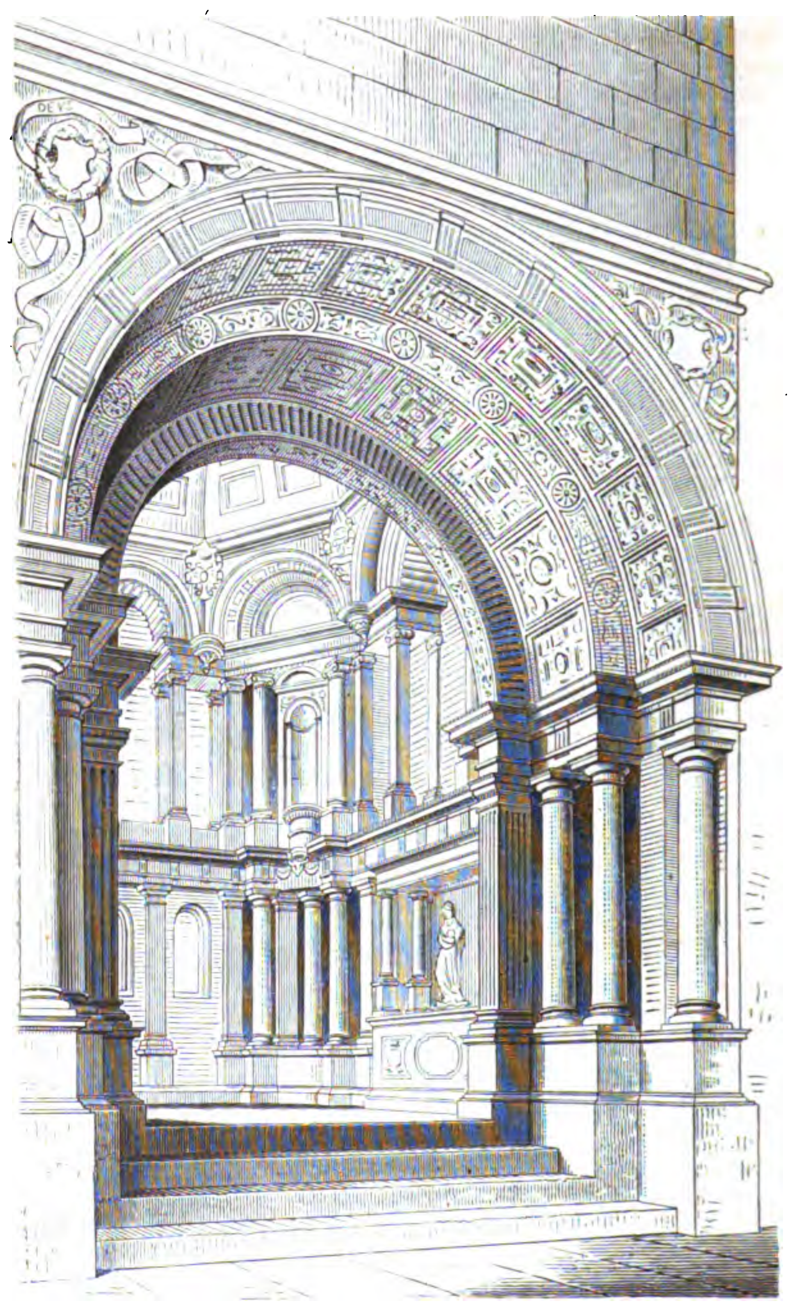


Fig. 93. Kathedrale zu Toul. Ursula-Kapelle. (Lasius.)

allen Seiten mit einem Bogen auf Pfeilern sich öffnend das Hauptgeschoss. Gekuppelte korinthische Halbsäulen gliedern unten und oben die Pfeiler, den Abschluss bildet nach jeder Seite ein antiker Giebel, über dessen gekreuzten Dächern sich eine zierliche Laterne in zwei durchbrochenen Aufsätzen erhebt. Es ist wohl eins der frühesten datirten unter diesen kleineren Gebäuden, an welchen die classische Formenwelt rein und vollständig zum Ausdruck kommt.

Noch entwickelter und dabei reicher ausgeführt ist die prachtvolle Kapelle der h. Ursula in der Kathedrale zu Toul, von der wir unter Fig. 93 eine Ansicht beifügen. Da urkundlich feststeht, dass Bischof Hector d'Ailly, welcher 1532 starb, dieselbe gegründet und bei seinem Tode unvollendet hinterlassen hat,[1] so besitzen wir hier vielleicht das früheste Beispiel einer streng antikisirenden Kuppelanlage auf französischem Boden. Die Kapelle, am östlichen Ende des südlichen Seitenschiffes erbaut, hat quadratischen Grundplan, im Erdgeschoss eine Ordonnanz von dorischen Pilastern und Säulen und darüber ein ionisches Obergeschoss, welches in den Ecken durch vorgeschobene Säulen in sehr sinnreicher Weise den Uebergang zum Octogon und zur cassettirten achteckigen Kuppel vermittelt. Die Verhältnisse sind schön, die Formbehandlung ist einfach und edel, die Gesammtwirkung des Raumes ungemein anziehend. Derselbe Stifter erbaute am nördlichen Seitenschiff ein anderes ähnliches Prachtstück, die sogenannte Kapelle der Bischöfe, ebenfalls in elegantem Renaissancestyl.

Ungefähr zu gleicher Zeit macht sich auch an den Schlosskapellen, die bis dahin, wie wir sahen, gothisch gewesen waren, die classische Richtung geltend. Zu den frühesten Beispielen gehört die von Philibert de l'Orme im Park von Villers-Coterets erbaute Kapelle (vergl. §. 26), sowie die beiden Kapellen, welche er zu Anet (§. 64) ausführte. Von den letzteren ist die im Schlosse selbst gelegene wohl das erste kirchliche Gebäude Frankreichs, welches die runde römische Kuppel vollständig in antiker Weise zur Ausbildung bringt.

§. 99.

Kirchen in streng classischem Style.

Die grösseren städtischen Pfarr- und Klosterkirchen nehmen den consequent durchgebildeten Renaissancestyl erst spät auf, und vorzüglich da zuerst, wo die Gründung oder doch ein nach-

[1] Notice sur la cathédrale de Toul, par l'Abbé Guillaume (Nancy 1863) p. 54.

haltiges Interesse für Errichtung derselben von den Hofkreisen ausgeht. Eins der frühesten Beispiele solcher in antikem Sinne streng durchgebildeten Kirchenfaçade gab Philibert de l'Orme an St. Nizier zu Lyon (§. 62). Eine allgemeinere Nachfolge sollte aber erst das beginnende XVII Jahrhundert bringen, und wir können die schon betrachtete Façade von St. Etienne du Mont (§. 94 und Fig. 88) als den Uebergang zu dieser neuen Auffassung bezeichnen.

Salomon de Brosse war es sodann, der beim Neubau der Façade von St. Gervais zu Paris[1] den entscheidenden Schritt that. Im Jahr 1616 legte Ludwig XIII den Grundstein zu derselben, und rasch stieg der Bau empor. 1621 war er vollendet. Die Façade ist ein Hochbau, mit den drei antiken Säulenordnungen bekleidet. Die Säulen sind gekuppelt, um einen kräftigeren Eindruck zu erzielen. In den beiden ersten Geschossen treten sie sogar zu vieren verbunden auf. Ein gebogenes Giebelfeld bildet den Abschluss des Ganzen. Das Hauptportal, im Halbkreis geschlossen, wird von einem Giebel gekrönt. Das Obergeschoss enthält in der Mitte zwei Rundbogenfenster, in den Seitenabtheilungen grosse Nischen mit den Statuen der Stiftsheiligen Gervasius und Protasius. Um den höheren Mittelbau mit der Attika des breiten Untergeschosses zu verbinden, sind einwärts geschweifte Bogenstücke angebracht, an deren Fuss die Evangelisten in Gruppen sich erheben. Auch der Schlussgiebel der Façade ist mit liegenden Statuen geschmückt. Ueber das Aeusserliche, rein Decorative im Charakter einer solchen Façade ist kein Wort weiter zu verlieren; ebenso wenig über die Dissonanz, in welcher dieselbe zu dem Innern des ganz gothischen Baues steht. Wie aber die Dinge einmal lagen, da die stets moderner werdende Kultur sich mit Gewalt vom Mittelalter abwendete, musste eine solche Composition, von der Hand eines bedeutenden Künstlers ins Leben gerufen, der neuen Auffassung zum Siege verhelfen.

Diess sehen wir dann wenige Jahre darauf an der Jesuitenkirche St. Louis-St. Paul, welche 1627 begonnen und auf Richelieu's Kosten 1634 vollendet wurde.[2] Es ist einer der vielen Künstler des Jesuitenordens, *François Derrand*, nach dessen Plänen sie erbaut wurde. An der Façade treten wieder drei Säulenstellungen auf, aber es sind ausschliesslich korinthische Formen, die im Verein mit einer üppigen Ornamentik, namentlich an den Friesen, jenen koketten Styl einführen, der für die Jesuiten bezeichnend ist. Ihre Prunklust war bekanntlich eine wohlberechnete, denn sie suchten durch alle Mittel die Sinne des Volks zu bestechen und für sich zu gewinnen. In anderer Beziehung

---

[1] Aufn. in Gailhabaud, IV. — [2] Ebend.

ist diese Kirche epochemachend geworden: sie war die erste in Frankreich, welche ihrem Langhaus den Kuppelbau hinzufügte, wenngleich noch in wenig hervortretender Weise.

Bald folgte darin die kleine Karmeliterkirche in der Rue de Vaugirard, die indess ebenfalls noch in sehr mässigen Dimensionen ausgeführt ist. Damit war dem wahrhaft grossen und zündenden Gedanken, welchen die Renaissance für den Kirchenbau geschaffen hatte, auch in Frankreich Bahn gebrochen. In der unerbittlich strengen Consequenz des gothischen Styls, in dem grossen Dreiklang seiner Höhenbewegung findet die Kuppel ein für allemal keinen Platz. Der romanische Styl konnte sie aufnehmen und zu schönen Wirkungen verwenden; wo sie jedoch in der Gothik auftritt, leidet immer der Organismus und die harmonische Wirkung des streng in einander gefügten Ganzen. Wo sie aber zur vollen Berechtigung, ja zur höchsten künstlerischen Verklärung kommt, das ist der Kirchenbau der Renaissance. Ueber die Wirkung von Gebäuden entscheidet freilich nicht bloss der Verstand, sondern weit mehr noch die Phantasie, die mit vollem Recht von jedem künstlerisch gegliederten Raum einen bestimmten Eindruck verlangt. Wer möchte die wunderbare Wirkung des Innern einer gothischen Kathedrale wie Amiens, Rheims, Tours und so viele andre leugnen. Aber wer möchte den Eindruck von St. Peter in Rom, den Eindruck jener kleineren und bescheideneren Kuppelkirchen der Renaissance in Italien darum geringer anschlagen. Wo diese Werke in der späteren Epoche etwas Erkältendes haben, da kommt es fast nie auf Rechnung der Verhältnisse, der Planform, des Aufbaues im Ganzen, sondern nur der meist schon nüchternen oder überladenen Einzelformen.

So war mit der Kuppel also die höchste Monumentalform des modernen Kirchenbaues eingeführt, und die erste bedeutendere Construktion dieser Art erhob sich auf Geheiss Richelieu's seit 1635 auf der Kirche der Sorbonne (1653 vollendet). *Lemercier* war es, der diesen Bau ausführte.[1] Die Kuppel erhebt sich, von vier kleinen Campanile's begleitet, über dem Kreuz und wird in ihrem Cylinder durch acht grosse Fenster reichlich erhellt. Die Façade der Kirche zeigt eine korinthische Säulenordnung, über welcher sich eine ebenfalls korinthische Pilasterstellung erhebt. Ein einfaches Giebelfeld bildet den Abschluss.

In bedeutenderen Dimensionen kam dann die Kuppel am Kloster von Val de Grâce[2] zur Ausführung. Anna von Oesterreich hatte in langer kinderloser Ehe das Gelübde eines prächtigen Gotteshauses gethan, falls sie einen Thronerben erhalten würde. Nachdem sie Ludwig XIV geboren hatte, führte sie diess Gelübde aus und legte 1645 den Grundstein zum Val de Grâce,

[1] Blondel, archit. Françoise, Vol. II. — [2] Ebend.

dessen Kirche nach den Plänen von *François Mansard* ausgeführt wurde. Indess war es *Lemercier*, welcher den grösseren Theil des Baues errichtete, und erst seit 1654 wurde unter *Pierre Lemuet* und *Gabriel Leduc* die Kuppel vollendet. Letzterer hatte in Rom seine Studien an St. Peter gemacht, die er in glücklicher Weise an seiner Schöpfung verwerthete. Die Wirkung im Innern ist licht und frei, und der Aufbau, der schöne Contour, die angemessene Decoration geben auch dem Aeusseren Harmonie und Anmuth.

§. 100.

Decorative Werke.

Eine Epoche, die wie die Renaissance in hohem Grade decorative Tendenzen verfolgt, wird auch in solchen Werken, die recht eigentlich die Aufgabe der Decorationskunst bilden, Vorzügliches leisten. Für unsre Epoche kommt als fördernder Umstand hinzu, dass aus dem Mittelalter sich eine gesunde Praxis in Beherrschung der verschiedenen technischen Verfahrungsweisen vererbt hatte. Diese Gediegenheit des künstlerischen Handwerks entwickelte sich nun unter dem Hauch der classischen Studien und der Einwirkung Italiens zu lauterer Schönheit und zu hoher Pracht. Nur Schade, dass auch hier zu früh jene üppige Entartung hereinbrach, welche den Barockstyl zur Herrschaft bringen sollte. Wir können aus der grossen Fülle der vorhandenen Werke nur einige bezeichnende Beispiele hervorheben.

Für die Decoration in Stein sind hauptsächlich einige Chorschranken und Kapellengitter bezeichnend, von denen wir zunächst die in Notre Dame zu Rodez als Werke des feinsten ornamentalen Geschmacks zu nennen haben.[1] Die durchbrochenen Gitter sind durch Pilaster und Bögen gegliedert, die Flächen sämmtlich mit köstlichen Arabesken, die Zwickel mit Medaillonköpfen gefüllt, und am abschliessenden Fries sieht man Genien mit eleganten Rankengewinden. Diese Arbeiten gehören zu den Unternehmungen des Bischofs François d'Estaing, welcher von 1501 bis 1529 die westlichen Theile der Kathedrale ausbaute und den Chor sammt den Kapellen mit einem Lettner, Chorstühlen, Gittern und einer Colonnade in vergoldetem Kupfer ausstattete. Ein ausgezeichneter einheimischer Künstler *Nicolas Bachelier*[2]

---

[1] Taylor et Nodier, Voyages. Languedoc, I, 2. Vgl. Berty, la ren. mon. I. — [2] Ueber Bachelier, dem man so ziemlich alle bedeutenden Renaissancebauten im Languedoc zuschreibt, fehlen bis jetzt kritische, auf urkundlichen Untersuchungen fussende Mittheilungen. Die blossen Muthmassungen und rein willkürlichen Angaben über ihn weiter zu verbreiten, sehen wir uns nicht veranlasst.

leitete die Ausführung. Dazu gehört auch die prachtvolle Orgelempore.

Merkwürdig sind durch den reichen plastischen Schmuck die Chorschranken der Kathedrale von Chartres.[1] Sie stammen zum Theil aus der letzten Epoche des Mittelalters, und Partieen tragen das Gepräge des spätgothischen Styls. Aber im Anfang des XVII Jahrhunderts (man liest die Jahrzahlen 1611 und 1612) ist durch einen tüchtigen Künstler, *T. Boudin*, das Werk fortgesetzt und vollendet worden, wobei er in seltner Pietät sich dem Style der ältern Theile nach Kräften anzuschliessen suchte.[2] Die architektonische Decoration ist demnach in der Gesammtfassung gothisirend, in den Details aber, namentlich an den unteren Flächen, eine überaus feine und anmuthige Renaissance, die noch den Charakter der Frühzeit trägt.

Den besten Renaissancestyl zeigen sodann die prachtvollen Marmorschranken des Chores von St. Remy zu Rheims, welche das Grabmal des h. Remigius umgeben. Sie wurden 1537 vom Kardinal Robert de Senoncourt errichtet und 1847 vollständig wiederhergestellt.

Eins der umfangreichsten Prachtwerke sind die Gitter, welche sämmtliche Kapellen der Kathedrale von Laon[3] schliessen, achtundzwanzig im Ganzen. Mit Ausnahme von drei etwas früheren, an denen das Datum 1522 vorkommt, stammen sie aus den Jahren 1574 und 1575. Sie zeigen grosse Mannigfaltigkeit, namentlich in den Decorationen der unteren Felder und der oberen Theile, wobei das barocke Cartouchenwerk dieser Epoche stark mitspricht. Die Eintheilung wird durch zierliche cannelirte dorische Säulen bewirkt, zwischen welchen kleinere Säulen derselben Ordnung die Felder durchbrechen. Den Abschluss bildet ein Gebälk mit etwas trocknem Triglyphenfriese. Diese interessanten Arbeiten sind zum Theil bemalt und vergoldet.

Von Orgelemporen ist besonders noch die plastisch reich decorirte der Kathedrale von Gisors[4] zu nennen, und als ein weiteres Zeugniss des decorativen Reichthums der normannischen Schule heben wir endlich die prächtige Treppe in St. Maclou zu Rouen[5] hervor.

Noch viel üppiger ergeht sich die Decorationslust dieser Zeit in den Holzarbeiten, in welchen sich eine aus dem Mittelalter ererbte Schnitzkunst mit dem ganzen Reichthum der ornamentalen Formen der Renaissance verbindet. Wir nennen zunächst mehrere Chorstühle, unter denen die der Kathedrale von Auch[6]

---

[1] Chapuy, Moyen âge mon. I, 10. — [2] Ueber das Bildnerische vgl. Lübke, Gesch. der Plastik, S. 687. — [3] Berty, ren. monum. Vol. II. — [4] Aufn. in Gailhabaud. IV. Vgl. Voyages, Normandie II, 205. — [5] Taylor et Nodier, Voyages. Normandie II, 151. — [6] Chapuy, Moyen âge mon. II, 263.

noch überwiegend dem spätgothischen Styl angehören, aber in den Details der Consolen und Misericordien wie in den Ornamenten der Gesimse die Formen der Renaissance aufnehmen. Vom Jahr 1535 datiren die Chorstühle in St. Bertrand de Comminges,[1] in der lustigsten, zierlichsten Frührenaissance, dabei von höchster Pracht der Ausführung. Der herkömmliche gothische Aufbau mit seinen Baldachinen und Tabernakeln, seinen Fialen, Strebebögen und hängenden Schlusssteinen ist mit geistreicher Freiheit in die Formen der Renaissance übertragen. Von besonderer Pracht sind die beiden bischöflichen Sitze. Reicher bildnerischer Schmuck kommt hinzu, an den Lehnen hockende phantastische Figuren, an den Rückwänden Sybillen, Propheten und Apostel. Ein noch üppigeres Prunkstück ist der Hochaltar, mit Sirenen und andern Phantasiegebilden geschmückt und von fünf hohen Tabernakeln bekrönt. In diesen Werken herrscht etwas von der Ueberschwänglichkeit der gleichzeitigen spanischen Decoration. Auch die Anordnung des hohen Chores in der Mitte des Schiffes erinnert an die Sitte jenes Landes. Diese Arbeiten, zu denen noch die ebenso glänzend behandelte Orgel kommt, sind eine Stiftung des Bischofs Jean de Mauléon.

Dass gelegentlich noch in später Zeit elegante Arbeiten dieser Art ausgeführt wurden, beweisen sodann die Chorstühle der Kathedrale von Bayeux[2] vom Jahr 1589 und diejenigen in St. Pierre zu Toulouse[3], welche in die Zeit Ludwigs XIII fallen. Bei einem strengeren Classicismus zeichnen sich die ersteren durch den edlen Aufbau, die graziösen korinthischen Säulchen und die reiche Ornamentik ihrer Glieder aus, während in den Füllungen der Rückwände und den ungebührlich phantastischen Bekrönungen der Barockstyl mit seinen Maasslosigkeiten alles überwuchert. Die Chorstühle von St. Pierre dagegen haben in ihren Rückwänden ein nüchternes Rahmenwerk, wofür indess die prachtvoll durchbrochenen Laubgewinde der Seitenwangen entschädigen.

Von anderen Holzarbeiten heben wir die ausserordentlich edlen und feinen Kapellengitter der Kathedrale von Evreux[4] hervor, die wohl das Anmuthigste sind, was von dieser Art die Frührenaissance in Frankreich geschaffen hat. Sie nehmen noch vereinzelte gothische Elemente auf, verschmelzen damit aber allen Reichthum der Renaissanceornamentik in schönster Erfindung und saubersten Ausführung.

Unter den geschnitzten Kirchenthüren gebührt dem herrlichen Nordportal von St. Maclou zu Rouen[5] der Preis. Es enthält in schön stylisirter Umrahmung eine Anzahl biblischer

---

[1] Voyages. Languedoc II. — [2] Aufn. in Rouyer et Darcel, art archit. II, 14. — [3] Ebend. II, 15—17. — [4] Gailhabaud IV, giebt auf mehreren Tafeln treffliche Darstellungen derselben. — [5] Voyages, Normandie II, 152.

Scenen. Ein anderes Prachtstück ist das südliche Portal der Kathedrale von Beauvais[1], in jener spielenden Frührenaissance, die gerade in decorativen Werken den köstlichsten Reiz entfaltet. Die gekrönten Salamander in den Arabesken der unteren Felder deuten auf die Zeit Franz I.

Endlich ist hier noch der schönen Kanzel in St. Nicolas zu Troyes zu gedenken, die in Aufbau, Composition und Behandlung auffallend an die herrliche Marmorkanzel des Benedetto da Majano in Sta. Croce zu Florenz erinnert. Zierliche korinthische Säulen, an den Schäften Engelköpfe, die im Munde kleine Guirlanden halten, fassen die Ecken ein. Das Ornamentale ist durchweg von grossem Reiz, dabei in einer gewissen keuschen Einfachheit behandelt. Auch der Schalldeckel ist trefflich angeordnet und edel ornamentirt.

Von Werken der Erzdecoration wissen wir nichts Namhaftes anzuführen.

§. 101.

Grabmäler.

Zu den glänzendsten Leistungen der Renaissancekunst gehören die Denkmäler für die Verstorbenen, in welchen sich das religiöse Gefühl und die weltliche Ruhmsucht, glänzende Prachtliebe und hoher Kunstsinn wundersam durchdringen. Was die Uebergangszeit auf diesem Gebiet geschaffen, ist in §. 17 erörtert worden. Dass gelegentlich auch hierbei die gothischen Traditionen eine grosse Rolle spielen, beweist das unvergleichliche Mausoleum der Kirche zu Brou mit seinen prachtvollen Gräbern. Doch gelangt seit dem Regierungsantritt Franz I auch in den Grabmälern die Renaissance bald zu ihrem Recht, und es erheben sich überall im Wetteifer Monumente, in denen die neue Kunst ihre volle Entfaltung erreicht. Die beiden aus dem Mittelalter überkommenen Hauptformen[2] sind das Wandgrab, von welchem das Denkmal des Kardinals Amboise schon ein glänzendes Beispiel gab, und das Freigrab, welches aus einem mehr oder minder reichgeschmückten Sarkophag (Tumba) besteht. Aus dem letzteren entwickelt aber die Renaissance die denkbar reichste und höchste Form, indem sie über dem Sarkophag eine Art Aedicula als Baldachin auf Säulen emporführt.[3] Auf die Gestaltung und Ausschmückung dieser Werke übte die italienische Kunst bestimmenden Einfluss.

---

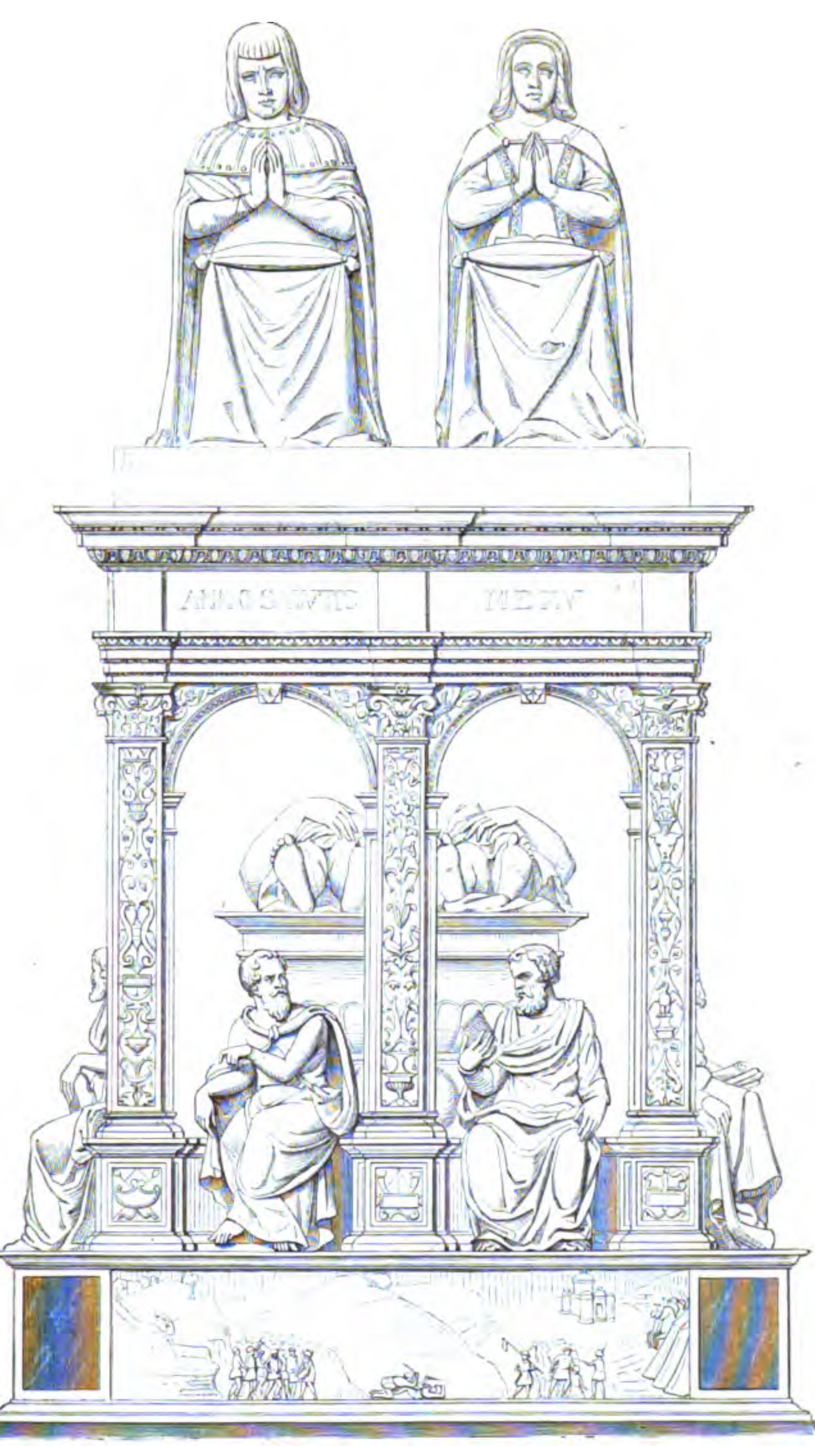
[1] Chapuy, Moyen âge monum. II, 232. — [2] Wenn wir von den ganz einfachen Grabplatten absehen. — [3] Auch dafür liefert das Mittelalter einzelne Vorbilder, z. B. in den prachtvollen Königsgräbern der Kathedrale von Palermo und in verschiedenen Grabmälern besonders verehrter Heiliger.

Ein stattliches Wandgrab der Frührenaissance ist das Denkmal Herzog René's II von Lothringen, des Siegers über Karl den Kühnen, in der Franziskanerkirche zu Nancy.[1] Es zeigt eine sehr kindliche und unbehülfliche Anwendung des neuen Styles, hält sich aber von gothisirenden Tendenzen völlig frei. Man sieht in einer rechtwinklig geschlossenen Flachnische den Verstorbenen im Herzogsmantel an seinem Betpult vor der Madonna knieend, die auf einem Postament steht und ihm ihr Kind entgegenhält. Arabesken, Muscheln und andere Renaissanceornamente zieren den Rahmen, der von zwei kurzen Pilastern mit frei korinthisirenden Kapitälen eingefasst wird. Am oberen Fries zeigen sich Kleeblattbögen als letzter vereinzelter Anklang ans Mittelalter. Darüber eine Attika mit sechs kleinen Heiligenfiguren in Muschelnischen zwischen feinen Pilastern. Eine unbegreiflich rohe und hässliche Hohlkehle mit wappenhaltenden Engeln und wunderlich geschweiften Akroterien bildet den Abschluss. Dazwischen Gott Vater von zwei Engeln angebetet.

Ein etwas einfacheres Grabmal derselben Gattung ist das des Bischofs Hugues des Hazard in der Kirche zu Blemod-les-Toul,[2] Departement der Meurthe. Doch liegt hier nach der Weise des Mittelalters der Verstorbene ausgestreckt auf seinem Kissen, und über ihm sieht man, ein seltenes Vorkommen an solcher Stätte, die Figuren der sieben freien Künste, während am Sockel in hergebrachter Weise Figuren von Trauernden dargestellt sind, welche ein Spruchband mit der Inschrift: »NASCI. LABORARE. MORI.« halten. Die architektonische Einfassung bewegt sich in den Formen der Frührenaissance, in welche jedoch die mittelalterliche Auffassung noch hineinspielt.

Zur vollen Höhe entfaltet sich das Grabmal der Renaissance zuerst (vgl. Fig. 94) in dem Denkmal Ludwigs XII und dessen Gemahlin Anna von Bretagne in der Kirche von St. Denis, welches gegen 1518 vollendet wurde.[3] Wahrscheinlich war es *Jean Juste* von Tours, der diess schöne Werk entwarf und ausführte. Es besteht aus einem baldachinartigen Bau, der sich über einem hohen Sockel erhebt, an den Schmalseiten mit zwei, an den Langseiten mit vier Arkaden auf Pfeilern sich öffnend. Das ganze Werk ist in weissem Marmor ausgeführt. Am Unterbau sieht man in malerisch behandelten Reliefs Scenen des italienischen Feldzuges, namentlich die Schlacht von Agnadel und den Einzug des Königs in Genua. In den Oeffnungen der Arkaden sind die Marmorstatuen der zwölf Apostel sitzend angebracht. Auf der Plattform des Baldachins knieen vor ihren Betpulten die

[1] Chapuy, moyen âge monum. III, 299. — [2] Ebend. III, 311. — [3] Gailhabaud IV, und E. F. Imbard, tombeaux de Louis XII et de François I. Fol. Paris. Ueber die Bildwerke vgl. Lübke, Gesch. der Plastik, S. 624.



Zu S. 328. Fig. 94. Grabmal Ludwigs XII.

lebensgrossen Figuren des königlichen Paares. Sodann liegen dieselben in abschreckender Lebenswahrheit als nackte Leichen ausgestreckt auf dem Sarkophag, den die Arkaden umschliessen. Die architektonischen Formen des Denkmals sind von vollendeter Anmuth, die Pilaster mit reizend variirten freikorinthisirenden Kapitälen, ihre Schäfte mit eleganten Arabesken, die Bogenzwickel mit Genien und Emblemen, die Bogenleibungen mit Cassetten geschmückt. Prachtvolle Cassettirungen mit schönen Rosetten gliedern auch die innere Decke des köstlichen kleinen Gebäudes.

Auch das Wandgrab erhält bald darauf seine grossartigste Ausbildung an dem Denkmal, welches Diana von Poitiers von 1535 bis 1544 ihrem verstorbenen Gemahl Louis de Brézé in der Kathedrale von Rouen errichten liess.[1] Es befindet sich in der mittleren Chorkapelle, dem Grabmal Amboise gegenüber. Der Styl desselben streift die feine Ornamentation der Frührenaissance ab, um an ihrer Stelle durch bedeutendere Ausprägung und strengere Anwendung der antiken Formen zu wirken. Die Composition des Ganzen ist nicht ohne Grösse, dabei elegant und prachtvoll. Sie besteht aus einer flachen Wandnische, welche unten von gekuppelten korinthischen Säulen auf hohen Stylobaten eingefasst wird. Diese tragen ein mit Masken, Fruchtschnüren und Adlern geschmücktes Gebälk. Ueber dem Gesimse desselben erhebt sich eine zweite Ordnung, von paarweis verbundenen malerisch bewegten Karyatiden gebildet, die eine grosse Bogennische mit dem Reiterbild des Verstorbenen einschliessen. An den Zwickeln sind Victorien mit Palmen und Lorbeerkränzen ausgemeisselt, und der Fries besteht aus einer Composition von kränzespendenden Victorien, geflügelten Löwen und Vasen. Ueber dem Gesims baut sich als Abschluss des Ganzen eine von Compositasäulen umschlossene Aedicula auf, in deren Nische die allegorische Gestalt der Tugend sitzt. Auf den Ecken bilden Akroterien mit Wappen die Bekrönung, durch einwärts geschweifte Voluten mit dem mittleren Tabernakel verbunden. Nach der Sitte der Zeit und des Landes sieht man auch hier auf dem Sarkophag, der den unteren Theil der Nische ausfüllt, die nackt ausgestreckte, nur zum Theil mit dem Leichentuch verhüllte Gestalt des Todten. Die Fläche über ihm wird durch zwei Inschrifttafeln mit Barockrahmen von Cartouchenwerk und Fruchtschnüren belebt. Zu Häupten des Todten kniet hinter den Säulen der Einfassung im Wittwenschleier betend seine Gemahlin; ihr gegenüber an der andern Seite steht die Madonna, ihr Kind auf den Armen trostreich darreichend. Das ganze Werk ist aus Alabaster und schwarzem Marmor unter Anwendung reicher Vergoldung aus-

---

[1] Aufn. in Rouyer et Darcel, art archit. I, pl. 9—12. Ueber die Bildwerke vgl. Lübke, Gesch. der Plastik, S. 682.

geführt. Ueber seinen Urheber ist nichts Bestimmtes bekannt, doch spricht Manches für *Jean Goujon*.

Besser unterrichtet sind wir über die Entstehung des grossartigen Denkmals, welches Heinrich II für Franz I und dessen Gemahlin Claude seit 1555 in der Kirche zu St. Denis errichten liess.[1] Es ist eins der vorzüglichsten Werke von *Philibert de l'Orme*, der es nicht bloss entworfen, sondern auch seine Ausführung geleitet hat.[2] Ganz aus weissem Marmor erbaut, überbietet es an Grossartigkeit alle früheren Werke, namentlich auch das benachbarte Denkmal Ludwigs XII. Zudem ist es bezeichnend für den seit c. 1540 eingetretenen Umschwung der Anschauungen, denn anstatt wie in der Frührenaissance sämmtliche Flächen mit zierlichen Arabesken zu bedecken, bildet es die architektonischen Formen und Linien in strenger Reinheit durch und verweist die Mitwirkung der Plastik auf das Gebiet des selbständig figürlichen Schmuckes. Dadurch wird bei allem Reichthum der Eindruck ein mehr architektonischer, und die Gesammtwirkung gewinnt eine Würde und Grösse, die der monumentalen Bedeutung eines Grabdenkmals am besten entspricht.

Die Grundform ist ähnlich der am Denkmal Ludwigs XII: zwei Sarkophage mit den ausgestreckten Leichen des Königspaares, umfasst und überragt von einem baldachinartigen Arkadenbau. Da die Decke desselben jedoch nicht flach ist, sondern aus einem Tonnengewölbe besteht, so bedurfte es kräftigerer Widerlager, die in Form von massenhaften Pfeilern mit vorgelegten Säulen angeordnet sind. Vier Hauptpfeiler in quadratischer Anordnung, durch grosse Rundbögen verbunden, bilden den mittleren Theil. In kleinerem Abstande entsprechen denselben in der Längen- und der Queraxe des Monuments Eckpfeiler, an den Querseiten durch Balustraden verbunden, mit den Mittelpfeilern durch kleinere, niedrigere Bögen zusammenhängend, so dass das Denkmal einen kreuzförmigen Grundriss und von allen Seiten die Gestalt eines Triumphbogens zeigt. Die Säulen sammt dem Gebälk und den Gesimsen sind im reichsten ionischen Styl durchgeführt, die schlanken Schäfte cannelirt, sämmtliche Glieder in feiner und lebensvoller Weise mit den entsprechenden antiken Ornamenten geschmückt. Den Hauptantheil an der reicheren Wirkung nimmt aber die figürliche Plastik. Der Sockel des ganzen Denkmals sammt den Stylobaten der Säulen ist mit miniaturartig fein, aber in völlig malerischem Styl durchgeführten Darstellungen der Schlachten Franz I, na-

---

[1] Aufn. in dem oben genannten Werk von Imbard. Ueber die Bildwerke vgl. Lübke, Gesch. der Plastik. S. 625. 685. — [2] Ueber das Historische vgl. des Grafen Delaborde Renaiss. des arts, p. 445. 446. 454. 460. 462. 470. 479. 484.

mentlich der von Marignano und Cérisolles bedeckt. An den Zwickeln der grossen Bögen sind schwebende Genien gemeisselt, namentlich aber ist das grosse Tonnengewölbe mit den Flachreliefs der Evangelisten sowie allegorischer Tugenden und schwebender Genien geschmückt, und die einzelnen Felder erhalten durch breite Flechtbänder mit Rosetten in den Oeffnungen ein Rahmenwerk vom edelsten Styl. Diese Reliefs sind von *Germain Pilon*, die liegenden Gestalten des königlichen Paares von *Pierre Bontemps* ausgeführt. Auf der Plattform des Denkmals knieen im Gebet die lebensgrossen Figuren des Königs und der Königin und ihrer beiden Söhne.

Nach dem Muster dieses grossartigen Werkes liess Katharina von Medici, ebenfalls zu St. Denis, für sich und ihren verstorbenen Gemahl Heinrich II ein ähnliches Denkmal errichten. Es ist gleich jenem ganz aus Marmor ausgeführt, und der Entwurf dazu wird bald de l'Orme, bald Bullant oder selbst Primaticcio zugeschrieben. Die Anordnung ist dieselbe: auf einem Sarkophag sieht man die ausgestreckten Leichen des königlichen Paares. Zwölf Säulen von dunklem Marmor mit Compositakapitälen tragen den Arkadenbau, auf dessen Plattform Heinrich II und Katharina in lebensgrossen Erzfiguren knieend angebracht sind. Die Architektur im Ganzen ist derber, kühler, von schwereren Formen, das Gebälk über den Säulen vorgekröpft; zwischen den letzteren durchbrechen fensterartige Oeffnungen die einzelnen Felder. Am Sockel sind Marmorreliefs von *Germain Pilon* angebracht, und auf den Ecken des Gebäudes erheben sich auf vorgeschobenen Postamenten die Erzgestalten der vier Kardinaltugenden.

Diess ist das letzte grosse Grabdenkmal der französischen Renaissance. Mit dem Beginn des XVII Jahrhunderts dringt jene malerische Auffassung auch hier ein, welche aus den Grabmälern nichts anderes als theatralische Scenen, im besten Fall lebende Bilder zu machen wusste. Solcher Art ist das Grabmal Richelieu's in der Kirche der Sorbonne, wo der Kardinal, auf dem Sarkophag ausgestreckt, durch die Figur des Glaubens halb aufrecht gehalten wird, während das untröstliche Frankreich zu seinen Füssen jammert. Solcher Art ist im Museum zu Versailles das Denkmal des Herzogs von Rohan, um welchen sich zwei Genien bemühen, von denen der eine ihm den Kopf stützt, während der andere wehklagend den Herzogsmantel um ihn schlägt. Bei solchen »geistreichen« Erfindungen, die grossentheils von den Malern der Zeit herrühren, hat die Architektur zu verstummen.

Druck von Emil Ebner in Stuttgart.

Verzeichnisse zum vierten Band.

Erstes Buch: Italien.

A. Ortsverzeichniss.

C.

F.

P.

S.

B. Verzeichniss der Künstlernamen.

T.

U.

V.

Z.

C. Verzeichniss der Illustrationen.

U.

V.

Verzeichnisse zum vierten Band.

Zweites Buch: Frankreich.

A. Ortsverzeichniss.

B. Verzeichniss der Künstlernamen.

M.

N.

P.

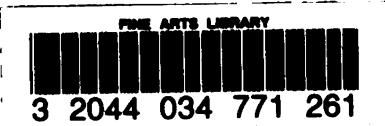
R.

S.

T.

V.

C. Verzeichniss der Illustrationen.


FINE ARTS LIBRARY
3 2044 034 771 261

